

ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

на тему:

Музыкальная пародия у Аристофана

основная образовательная программа бакалавриата по направлению
подготовки 45.03.01 «Филология»

Исполнитель:

Обучающийся 4 курса
Образовательной программы
«Классическая филология
(Древнегреческий и латинский языки;
античная литература)»

очной формы обучения
Козлова Ксения Валерьевна

Научный руководитель:
к.иск., доц. Алмазова Н.А.

Рецензент:
к.ф.н., доц. Ермолаева Е.Л.

Санкт-Петербург
2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	2
ГЛАВА I. ОБРАЗ ПРОКНЫ В КОМЕДИИ АРИСТОФАНА «ПТИЦЫ»	9
I. 1 Прокна и музыкальная пародия	9
I. 2 Прокна и музыкальное сопровождение комедии	19
ГЛАВА II. ТАНЕЦ ФИЛОКЛЕОНА И КАРКИНИТОВ В ЭКСОДЕ «ОС» ...	31
II. 1 Танцевальный стиль Филоклеона	31
II. 2 Филоклеон и Каркиниты	46
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	57
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	58
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ.....	60

ВВЕДЕНИЕ

Хорошо известно, что аллюзии на образы, пассажи или идеи из более ранней и серьезной литературы – характерная черта Древней аттической комедии. Разумеется, существует чрезвычайно обширная исследовательская литература, посвященная литературной пародии у Аристофана, в частности комментарии к каждому отдельному пассажи. Среди работ общего характера нельзя не назвать монографию П. Рау, посвященную паратрагедии,¹ и труд Б. Циммермана о драматической технике Аристофана.²

Уточнения требует сам термин «пародия». Обычно различают два случая: при пародии существует некая модель – оригинальное произведение, которое теми или иными средствами выставляется в смешном виде. От пародии надо отличать стилизацию (в трудах на английском, французском, итальянском языках используется фр. термин *pastiche*), когда создается новое произведение, в котором имитируется какой-то жанр или даже стиль конкретного автора, но нельзя возвести его к конкретному оригиналу.³ Применительно к комедиям Аристофана говорят о паратрагедии, подразумевая трагическую стилизацию (ведь именно к трагедии отсылки встречаются наиболее часто).

Очевидно, что пародия, для того чтобы исполнять свое назначение, должна быть узнаваемой и понятной зрителям. Тому, какими средствами Аристофан дает указания на свои пародии, посвящены две статьи А. Шлезинджера,⁴

¹ Rau P. *Paratragödia: Untersuchungen einer komischen Form des Aristophanes*. Zetemata 45. Munich. 1967.

² Zimmermann B. *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien*. Bd. I-III (Beiträge zur klassischen Philologie 154, 166, 178). Königstein. 1985. Frankfurt. 1987.

³ См. Rocconi E. *Parodia e pastiche musicali in Aristofane*. Diafonie: esercizi sul comico: atti del seminario di studi / Ed. Camerotto A.. Venezia. 2006. Padova. 2007. P. 99–100.

⁴ Schlesinger A.C. *Identification of Parodies in Aristophanes*. AJP. 1937. Vol. 58. P. 294-305. Idem. *Indications of Parody in Aristophanes*. TAPA. 1936. Vol. 67. P. 296-314.

который собирает и классифицирует все известные нам случаи в дошедших комедиях.

Нередко Аристофан недвусмысленно указывает на свою мишень, называя имена авторов и/или названия произведений (классы 1-3 у Шлезинджера). В остальных, наиболее многочисленных, случаях (классы 4-6) на пародируемый литературный источник указывают цитаты, дословные или комически искаженные, однако безусловно узнаваемые для всех, кто знаком с первоисточником. В некоторых случаях из этой последней категории (класс 4-5) Аристофан помогает понять шутку даже тем зрителям, которые не смогли бы сами вспомнить цитату: то, что перед нами пародия, подсказывает неожиданно высокопарная лексика; появление выбивающихся из контекста комедии имен собственных; метрические особенности цитаты, не совпадающие с окружающими ее стихами; обыгрывание известной трагической ситуации (например: Мнесилох, чтобы спасти свою жизнь, берет в заложники младенца [Thesm. 689–764]). Другие цитаты никак не выделяются из контекста (класс 6), так что распознать их могла только эрудированная публика. Шлезинджер даже высказывает смелое, хотя и сомнительное предположение, что Аристофан просто сам получал удовольствие от таких пародий и не заботился о том, разделят ли его зрители.⁵

В дополнение надо заметить, что даже в случаях стилизации, а не пародии, когда Аристофан имитирует стиль определенного жанра или даже автора, но не выставляет в смешном свете никакое конкретное произведение этого жанра, он может назвать предмет своей критики. Так, он указывает на поэтов Нового Дифирамба как на группу: [Nub. 333; Pax 829].

Поскольку от античной драмы и лирики до нас дошли только тексты, а музыка и детали постановки навсегда утрачены, неудивительно, что в

⁵ Schlesinger A.C. Identification of Parodies in Aristophanes. P. 305/ Idem. Indications of Parody in Aristophanes. P. 314.

подавляющем большинстве случаев внимание исследователей привлекает литературная пародия. Тем не менее, понятно, что пародийным целям могли служить и музыка, и танцы, и костюмы персонажей. Нам показалось особенно увлекательной, хотя и особенно трудной задачей попытаться немного лучше понять некоторые сцены, в которых публика смеялась над тем, что видела и слышала, в то время как мы можем только догадываться о «невербальных» шутках по контексту.

Музыке в комедиях Аристофана посвящена монография М. Пинтакуды,⁶ танцу – статья Б. Циммермана.⁷ Э. Роккони обратилась специально к музыкальной пародии, попытавшись систематизировать все музыкальные жанры, на которые есть отклик у Аристофана.⁸ Но, конечно, исчерпывающе раскрыть этот вопрос в короткой статье нельзя.

К большому сожалению, нам осталась недоступной книга Э. Рооса, специально посвященная интересующей нас танцевальной сцене в финале «Ос».⁹ О выводах Рооса пришлось судить по резюме у опиравшихся на них позднейших исследователей.

Очень трудно судить о том, могли ли отсылки к пародируемому источнику быть только невербальными: ведь мы такими отсылками заведомо не располагаем, но никогда не сможем узнать – то ли их и в самом деле не было, то ли какие-то пародии у Аристофана навсегда остались для нас незамеченными.

Точно так же, как отсылкой к источнику литературной пародии служат цитаты, на музыкальную пародию могли указывать не менее узнаваемые музыкальные цитаты. Их существование весьма вероятно, но недоказуемо.

⁶ Pintacuda M. Interpretazioni musicali sul teatro di Aristofane. Palermo. 1992.

⁷ Zimmermann B. Der Tanz in der Aristophanischen Komödie. Primeras jornadas internacionales de teatro griego. Valencia. 1995. P. 121–132.

⁸ Rocconi, E. Parodia e pastiche musicali in Aristofane. P. 99–110.

⁹ Roos E. Die tragische Orchestik im Zerrbild der altattischen Komödie. Lund 1951.

Интересный для нас пример¹⁰ – когда на паратрагическую сущность Удоды (он же царь Терей) в «Птицах» указывает его костюм. Однако, во-первых, мы знаем об этом потому, что внешний вид Удоды обсуждается в тексте комедии [Av. 92–101], а во-вторых, Аристофан явно считал, что такого намека недостаточно: в стк. 100–101 прямо назван Софокл, автор трагедии «Терей». Этот пример скорее говорит о том, что визуальной отсылкой к источнику пародии поэт не ограничивался, а дополнял ее вербальной.

Это наблюдение позволяет надеяться, что найти какие-то следы невербальной пародии все-таки можно, изучая сохранившиеся тексты.

По счастью мы немало знаем о том, какие важные перемены происходили в музыке как раз при жизни Аристофана и какое отношение к ним выражали комедиографы.

В аттической комедии V в. с удивительной регулярностью и, насколько можно судить по фрагментам комедиографов, с редким единодушием высказываются нападки на авангардистское музыкальное направление, которое в современной научной литературе известно как Новая музыка (в античности такое обозначение не применялось, критики говорят иногда скорее о «театральной» музыке).¹¹ Развитие этого направления приходится на вторую половину V и начало IV века до н. э. Оно не относилось к какому-либо конкретному жанру, но затронуло преимущественно дифирамб, кифародию и, в меньшей степени, трагедию.¹² Выступления во всех этих жанрах были устроены как состязания; агональный дух вел к ослаблению связи с культами богов¹³ и стимулировал новаторские эксперименты. Практиковавшие новый стиль описывали свои песни как «оригинальные»,

¹⁰ Schlesinger A.C. Identification of Parodies in Aristophanes. P. 296.

¹¹ Csapo E. The Politics of the New Music. Music and the Muses: The Culture of 'Mousikē' in the Classical Athenian City / Ed. P. Murray, P. Wilson. Oxford 2004. P. 207.

¹² West M. L. Ancient Greek Music. Oxford. 1992. P. 357.

¹³ Schönewolf H. Der jungattische Dithyrambos: Wesen, Wirkung, Gegenwirkung. Gießen. 1938. S. 11-12.

«новые», «непривычные» или «современные» в противоположность «старым», «старомодным» или «традиционным».¹⁴

Отмечается также рост профессионализма среди музыкантов, и в частности возрастает значение авлета. Авлеты были первыми, кто жил только на доходы, которые приносили им выступления в театрах и сольные представления. Эти профессионалы привнесли в музыку много технических нововведений. Благодаря им совершался обмен музыкальными идеями между номом, драмой и дифирамбом.¹⁵

Среди знаменитых авторов нового стиля были лирические поэты, прославившиеся своими дифирамбами и номами (Фринид, Меланиппид, Кинесий, Тимофей, Филоксен, Крекс, Телест и другие), а также трагики (Еврипид и Агатон).¹⁶ К новаторам первого поколения относят Меланиппида и Фринида, к следующему поколению – Филоксена, Тимофея и Кинесия. Последний больше всех подвергался нападкам со стороны комедиографов.

Судить о том, в чем состояли новшества, вызвавшие у их современников колоссальный резонанс, можно, во-первых, по дошедшим фрагментам самих поэтов-авангардистов, хотя от их творчества сохранилось немного. Во-вторых, наши сведения пополняют античные критики Новой музыки, среди которых самые ранние наши источники – комедиографы. Так, у Псевдо-Плутарха [Ps.-Plut. De mus. 1141D-1142A] цитируется достаточно длинный фрагмент из произведения комического поэта Ферекрата, где Музыка предстает в образе изувеченной женщины и рассказывает Справедливости, кто и как из новаторов над ней поиздевался. По сути, в данном пассаже описываются все главные нововведения поэтов нового стиля, а также указывается, кто именно что придумал. К сожалению, не все шутки и аллюзии удастся однозначно понять.

¹⁴ Schönewolf H. Der jungattische Dithyrambos. S. 17.

¹⁵ Craspo E. The Politics of the New Music. P. 210-212.

¹⁶ West M. L. Ancient Greek Music. P. 357.

Итак, традиционно выделяются следующие особенности Новой музыки:

1) Композиторы-авангардисты расширили спектр музыкальных звуков, добавляя дополнительные струны и вводя новые лады (см. Plat. Rep. 3, 399C; Ps.-Plut. De Mus. 12, 1135C)

2) В пределах одного произведения происходят многочисленные модуляции: изменяется метр, тональность и ритм (ср. Dion. Hal. De comp. verb. 19, 131–132).¹⁷ Дионисий Геликарнасский говорит о том, что последователи Филоксена, Тимофея и Телеста «без страха дали себе полную независимость в ритме». В том же ключе Гефестион [Нерh. De Poem. VII. 3] замечает, что кифародические номы Тимофея были «без определенного ритма».¹⁸ В его «Персах» можно проследить смешение всех музыкальных размеров. Также приверженцы Новой музыки, согласно тому же утверждению Дионисия Геликарнасского, смешивали разные лады в одной песне (ср. Ps-Plut. De mus. 6; Aph. 14, 643d). Став более разнообразной, музыка ближе соответствует содержанию текста: смена мысли влекла за собой и смену музыки. Отсюда замена строфической структуры дифирамба свободной (идущей из нома).¹⁹

3) Происходит смешение различных музыкальных жанров. В частности, в дифирамбе хоровые партии стали чередоваться с сольными и инструментальными.²⁰

4) Возрастает роль инструментальной музыки. Если раньше ей предписывалось быть не более чем служанкой поэзии, то теперь она часто выходит на передний план даже в вокально-инструментальных произведениях, где вводятся инструментальные соло.²¹

¹⁷ Zimmermann B. Comedy's Criticism of Music. Drama 2: Intertextualität in der griechisch-römischen Komödie / Ed. N.W. Slater, B. Zimmermann. Stuttgart. 1993. P. 39.

¹⁸ McEvelley T. Development in the Lyrics of Aristophanes. AJPh. Vol. 91. 1970. P. 269.

¹⁹ Craspo E. The Politics of the New Music. P. 212-213. McEvelley, Th. Development in the Lyrics of Aristophanes. P. 270.

²⁰ Craspo E. The Politics of the New Music. P. 212.

²¹ Craspo E. The Politics of the New Music. P. 210-212.

5) С тех пор как музыкальная составляющая стала преобладать над смыслом сказанного,²² входит в моду высокопарность и невразумительность поэзии. Было принято называть объект не прямо, а описательно, основываясь на ассоциациях. Возможно, новый дифирамб воскресил такую черту старых культовых песнопений, как повторение слов и слогов.

У Аристофана не раз встречаются нападки на стиль Новой музыки и ее представителей.²³ Однако замечено, что, будучи ожесточенным ее критиком, он активно внедряет в свои произведения технические инновации нового стиля: такие, как смешение разных размеров, отказ от респонсии и астрофическое построение песен, введение длинных и виртуозных сольных арий персонажей в духе позднего Еврипида.²⁴ За стилистическое сходство с произведениями Еврипида Аристофана высмеивали еще в античности: Кратин изобрел для этого слово *εὐριπιδάριστοφανίζων*.²⁵

Итак, можно сформулировать «парадокс Аристофана»: с одной стороны, поэт критикует Новую музыку, но с другой стороны, в его комедиях можно обнаружить пассажи, вдохновленные новой модой.²⁶ Этому было предложено несколько объяснений. Циммерманн считает, что сказались четкие представления поэта о границах разных жанров: что уместно в комедии, неуместно в таких серьезных жанрах, как ном, дифирамб или трагедия.²⁷ Согласно Т. МакЭвилли, Аристофан не имел ничего против технических достижений Новой музыки; единственное, что раздражало его у поэтов-авангардистов, - излишняя манерная изысканность и напыщенность стихов, делавшая их тексты бессмысленными.

²² Zimmermann B. Comedy's Criticism of Music. P. 42-43.

²³ Фринид: Nub. 966-972; Филоксен: Plut. 290-301; Nub. 335-339; Ran. 934; Кинесий: Av. 1372-1409; Ran. 153, 2437/39; Eccl. 330; Lys. 838-979; Ион Хиосский: Pax 829; Иероним: Ach. 390; Морсим: Equit. 398-406.

²⁴ McEvelley, Th. Development in the Lyrics of Aristophanes. P. 270-276.

²⁵ Kassel R. Austin C. Poetae Comici Graeci. Vol. IV. fr. 342.

²⁶ Zimmermann B. Comedy's Criticism of Music. P. 48.

²⁷ Zimmermann B. Parodia metrica nelle Rane di Aristofane. Studi Italiani di Filologia Classica. Vol. 81. 1988. P. 44-45. Idem. Der Tanz in der aristophanischen Komödie. Primeras jornadas internacionales de teatro griego. Valencia. 1995. P. 128-129.

Этот вывод кажется очень убедительным, однако если принять его, возникает вопрос: возможна ли у Аристофана пародия на инструментальную Новую музыку? Наверное, на него можно все-таки ответить утвердительно. Ведь пародии пишутся не только на слабые художественные произведения. Не менее смешными могут быть пародийные аллюзии на признанных классиков, тем более что как раз они отличаются неповторимым своеобразием. Достаточно вспомнить пародии на Эсхила в «Лягушках».

В данной работе была поставлена задача рассмотреть два эпизода из комедий Аристофана, в которых для достижения комического эффекта использовались невербальные средства: в «Птицах» – инструментальное соло на авле, а в «Осах» – танец. Целью данной работы было выяснить, является ли исполняемая музыка и танец пародией на музыку нового стиля или же Аристофан включил эти эпизоды в свои комедии без такого намерения.

ГЛАВА I

ОБРАЗ ПРОКНЫ В КОМЕДИИ АРИСТОФАНА «ПТИЦЫ»

1. Прокна и музыкальная пародия

В первой части комедии музыкальные аллюзии связаны с тематикой и атрибутикой птиц – главных действующих лиц комедии. Как отмечает Э. Баркер,²⁸ несмотря на большое количество книг и статей, написанных о «Птицах», одному персонажу комедии не было уделено достаточно внимания, а именно Прокне, соловке, жене царя птиц Удода. На первый взгляд, это не слишком заметная фигура, в комедии у нее даже нет реплик. Но при более подробном рассмотрении она оказывается загадочной.

²⁸ Barker A. Transforming the Nightingale. Music and the Muses: The Culture of 'Mousikē' in the Classical Athenian City / Ed. P. Murray, P. Wilson. Oxford. 2004. P. 186.

Впервые в комедии Прокна упоминается, начиная с 203 строки. Царь Терей собирается созвать всех птиц, для этого ему нужно разбудить свою жену-соловку (ἀνεγείρας τὴν ἐμὴν ἀηδόνα), так как без нее это сделать невозможно:

Πισθέταιρος

πῶς δῆτ' ἂν αὐτοὺς ξυγκαλέσειας;

Ἴεποψ

ῥαδίως.

δευρὶ γὰρ ἐσβὰς αὐτίκα μάλ' ἐς τὴν λόχμην,

ἔπειτ' ἀνεγείρας τὴν ἐμὴν ἀηδόνα,

καλοῦμεν αὐτούς: οἱ δὲ νῶν τοῦ φθέγματος

ἐάνπερ ἐπακούσωσι θεύσονται δρόμῳ.

Писфетер:

Почему, право, тебе бы их не позвать?

Удод:

Легко. Сюда тотчас войду в чашу, и, разбудив свою соловку, мы вместе их позовем: они же, как только услышат наш голос, бегом прибегут.

После этих слов Удод, возможно, исчезает в зарослях кустарника, где спит Прокна,²⁹ и зрители слышат его арию, обращенную к спящей жене, а затем соловьиную песню, которая представлена соло на авле после стк. 222 (см. Schol. Aristoph. Av. 222: αὐλεῖ - τοῦτο παρεπιγέγραπται; δηλοῦν ὅτι μιμεῖται τις

²⁹ Видят ли зрители Терей во время его пения - дискуссионный вопрос. Ср. Barker A. Transforming the Nightingale. P. 191-192; The Comedies of Aristophanes. Vol. 6 / ed. with Transl. Sommerstein A. H. 1987. ad loc. Aristophanes: Birds / ed. Dunbar N. Oxford. 1998. ad loc; Birds. Lysistrata. Women at the Thesmophoria / ed. and transl. Henderson J. Cambridge, London. 2000. ad loc.

τὴν ἀηδὸνα ὥς ἔτι ἔνδον οὔσαν ἐν τῇ λόχμῃ³⁰ – «Играет на авле – поэтому делается ремарка; показано, что кто-то изображает соловку, которая все еще находится внутри в зарослях кустарника») и реакцию Эвельпида, стк. 223 (ὦ Ζεῦ βασιλεῦ τοῦ φθέγματος τοῦρνιθίου – «О царь Зевс, что за голос у птички!»). Потом Терей, как и собирался, вызывает птиц под аккомпанемент соловки. При этом сама Прокна на сцене пока не появляется.

После перепалки между хором птиц и людьми, когда договоренность уже достигнута, Удод приглашает Эвельпида и Писфетера в свое гнездо, где он даст им крылья. В этот момент хор птиц просит позвать «сладко поющую соловку, созвучную Музам» (стк. 659-660), протагонисты тоже хотели бы, наконец, увидеть обладательницу такого прекрасного голоса, который они ранее слышали из зарослей кустарника. Тогда Удод приглашает ее на сцену (стк. 665 и далее). Таким образом, соловка фигурирует в пьесе, начиная с 203 строки, но зрители долгое время не видят ее. Такой задержанный выход, очевидно, нужен поэту для того, чтобы публика с еще большим нетерпением, чем персонажи, ждала ее появления.³¹

Баркер основывает свое предположение, что Прокна значительнее, чем можно было бы подумать, еще и на том, что во всей истории европейской поэзии соловей – лучший из певцов, живое воплощение прекрасной песни. Казалось бы, комедия о птицах должна заключать в себе музыкальную тему, а соловей – быть ведущим солистом комедии. Поэтому уже то, что Прокна появляется лишь на краткое время, не произносит ни слова и, в сущности, ничего не делает, должно настораживать.³²

По этому поводу следует заметить, что в греческой культуре образ птиц ассоциируется не только с лирическими песнями. Он многозначен. Для

³⁰ The scholia on the Aves of Aristophanes, with an introduction on the origin, development, transmission, and extant sources of the old Greek commentary on his comedies / ed. White J. W. Boston. London. 1914. ad loc. Russo C. F. Aristophanes an Author for the Stage // Engl. transl. K. Wren. London – New York. 1994. P. 158.

³¹ Barker A. Transforming the Nightingale. P. 196.

³² Barker A. Transforming the Nightingale. P. 185–187.

Аристофана имеет значение, например, драчливость птиц: петушинные и перепелиные бои были популярны на протяжении веков. Судя по испугу протагониста при первой встрече со слугой Удада (стк. 61), птицы Аристофана – страшные (полуптицы-полулюди, как, например, Терей) и опасные создания. Далее, многие виды птиц ассоциировались у греков с теми или с иными мифами. Аристофан делает акцент и на религиозной символике птиц. Они способны предвещать волю богов. Еще со времен Гомера и Гесиода были известны гадания по птицам. Как крылатые существа они, возможно, символизируют силу и бессмертие: ведь среди богов обладают крыльями те, кто передает послания богов и больше всех включены в мир людей, – Гермес, Эрот, Ирина, Ника. Наряду с другими животными некоторые птицы, такие как орел, сова или голубь, являлись постоянными спутниками богов, ассоциировались с ними и доносили до людей волю своих хозяев. Таким образом, в комедии Аристофана способность птиц петь – не единственное их умение.³³ Поэтому их роль как искусных певцов у Аристофана не следует преувеличивать. Тем не менее, музыкальные аллюзии и темы в комедии, несомненно, присутствуют, и Прокна, конечно, связана именно с этим кругом тем.

Баркер прослеживает образ соловья в греческой поэтической традиции. Выясняется, что соловей – образ с долгой литературной историей. Однако во всех случаях, когда поэты упоминают соловьиную песнь [Hom. Od. 19. 518-523; Aesch. Suppl. 57-72; Ag. 1140-1155; Soph. Aj. 624-634; El. 147-149; Eur. Hel. 1107-1116; Rh. 546-50], имеет значение не столько ее музыкальное совершенство, сколько мифологический контекст: пение соловья в греческой культуре воспринимается как скорбный плач, и все аллюзии исходят из

³³ Sofaer D. Birds' Ideal Music between Tradition and Utopia. The Places of Song in Aristophanes' Birds. Harvard. Доступно по ссылке: <http://chs.harvard.edu/CHS/article/display/6289>.

трагической истории Прокны, убившей своего сына Итиса, чтобы наказать преступного мужа.³⁴

Вместе с тем анализ Баркера³⁵ выявляет, что соловьиной песни приписывали и некоторые специфически музыкальные черты, которые создают почву для возможных аллюзий:

1) нескончаемость песни и бесконечное повторение одного слова (ср. "Ἰτὺν Ἰτὺν в Ag);

2) в некоторых случаях (Ag., El.) присутствуют яркие образы, связанные с одержимостью, иступлением, даже безумием или хотя бы намеки на них;

3) множество трелей и характеристика соловья загадочным словом ξουθός (Ag. 1142; El. 1111), которое ассоциируется одновременно со звонким голосом и быстрым движением, то есть, возможно, характеризует горлышко птицы как вибрирующее – испускающее трели;

4) указание на разнообразие музыкальных размеров и нот в песне соловки (Ср. Rh.549-550: ὑμνεῖ πολυχорδοτάτα / γήρυι παιδολέτωρ μελοποιὸν ἀηδονὶς μέρμιναν – поет весьма многозвучным голосом губящая своих детей соловка; Od.19. 521: ἥ τε θαμὰ τροπῶσα χέει πολυηχέα φωνήν – превращенная в соловья льет переливчатую песню).

В этих чертах заключены, по мысли Баркера, богатые возможности для ассоциаций между пением соловья и музыкой поэтов-авангардистов. Итак, он предполагает, что образ Прокны является пародией на особенности стиля Новой музыки.

Поскольку Прокна – лицо без речей, зрителям Аристофана было известно о ней намного больше, чем, к сожалению, нам: они слышали ее музыку и

³⁴ Barker A. Transforming the Nightingale. P. 187-191.

³⁵ Barker A. Transforming the Nightingale. P. 191.

видели, как она выглядит. Нам же об обоих этих аспектах приходится только догадываться.

Тем не менее, если мы предполагаем пародию, прежде всего стоит поискать в комедии вербальные указания на это: как показывает анализ, приведенный во Введении, вероятность, что они сопровождали пародию, достаточно велика.

Баркер пытается найти нужные для его интерпретации намеки на пародию в тексте комедии. Однако оба приведенных им соображения не кажутся убедительными.³⁶

Во-первых, спорным является предположение, что в песне, которой Терей будит Прокну (Av. 209–222), ее музыка обрисована как авангардистская.

Ἦψοψ

ἄγε σύννομέ μοι παῦσαι μὲν ὕπνου,

λῦσον δὲ νόμους ἱερῶν ὕμνων,

οὕς διὰ θείου στόματος θρηνεῖς

τὸν ἐμὸν καὶ σὸν πολύδακρυν Ἦτιν:

ἐλελιζομένης δ' ἱεροῖς μέλεσιν

γένυος ξουθῆς³⁷

καθαρὰ χωρεῖ διὰ φυλλοκόμου

μίλακος ἡχὼ πρὸς Διὸς ἔδρας,

ἴν' ὁ χρυσοκόμας Φοῖβος ἀκούων

τοῖς σοῖς ἐλέγοις ἀντιψάλλων

³⁶ Almazova N. Musical Mimicry: An Old Trait of the New Music? В печати. Прим. 128.

³⁷ Текст цитируется по изданию Aristophanes Comoediae / ed. F.W. Hall, W.M. Geldart. Vol. 2. Clarendon Press. Oxford. 1907. В стк. 213 ἐλελιζομένη διεροῖς codd.: corr. Mein.

ἐλεφαντόδετον φόρμιγγα θεῶν

ἴστησι χορούς: διὰ δ' ἀθανάτων

στομάτων χωρεῖ ξύμφωνος ὁμοῦ

θεία μακάρων ὀλολυγή.

Удод:

Ну-ка, супруга моя, пробудись ото сна, испусти мелодии священных песен, в которых ты оплакиваешь божественными устами моего и твоего несчастного Итиса: пока горько плачет священными мелодиями вибрирующее горлышко, чистый голос сквозь густолиственный тис доходит до престола Зевса, где златокудрый Феб, слыша и отвечая твоим скорбным песням на форминге из слоновой кости, устраивает хороводные песни богов: из бессмертных уст тут же в лад звучит божественный ликующий клич блаженных.

Баркер считает, во-первых, что в песне соловки, судя по описанию Терей, соединяются все музыкальные жанры, и видит в этом пародию на Новую музыку, так как поэты этого направления игнорировали устоявшуюся музыкальную традицию и экспериментировали со смешением разных стилей и жанров.³⁸ К такому выводу он приходит, исходя из того, что в реплике Удода песнь Прокны характеризуется одновременно как: νόμος, ὕμνος, θρῆνος, ἔλεγος и ὀλολυγή. Это утверждение следует подвергнуть сомнению, так как νόμος и ὕμνος можно употребить как синонимы в значении «песнь», а θρῆνος и ἔλεγος – в значении «печальная песнь». Несоответствие между скорбным плачем соловки и радостным возгласом (ὀλολυγή) богов, конечно, нельзя отрицать. Баркер предполагает, что эпитет ξύμφωνος указывает на созвучие хора богов песне Прокны – то есть, будучи скорбной, она вместе с тем оказывается и ликующей. Однако, поскольку песня Прокны – плач, а для

³⁸ Barker A. Transforming the Nightingale. P. 191-192.

богов чужды скорбь и страдания, вполне возможно, что песни богов «созвучны» музыке Аполлона, а не соловьиному пению. Кроме того, сам Баркер говорит о том, что по существу содержание арии Удада может являться поэтическим преувеличением.³⁹

Второй аргумент Баркера трудно признать состоятельным. Он пытается провести аналогию между появлением в песне Терей глагола ἀντιψάλλον, который буквально означает «щипать в ответ», то есть «вторить на музыкальном инструменте», и употреблением его у Афиней [Ath. 14. 34-38, 634b-636c], где он встречается в пассаже, посвященном игре на экзотических музыкальных инструментах с востока. Как следствие, Баркер предполагает, что сам этот глагол ассоциировался с Новой музыкой. Однако он и сам признает неубедительность своего довода.⁴⁰

Итак, в самом тексте Аристофана не содержится внятных намеков на то, что соловка и ее музыка представляют собой пародию на помпезную и замысловатую музыку поэтов нового стиля.

Тем не менее, предположение о пародии нельзя скинуть со счетов, поскольку, как было уже отмечено, недвусмысленные указания на пародию могли содержаться в чем-то, для нас утраченном, что зрители видели или слышали.

Баркер справедливо обращает внимание на то, что появление Прокны перед зрителями происходит с многозначительной задержкой. После стк. 204 публика слышала соло на авле, имитирующее песнь соловья, и затем видела восторженную реакцию Эвельпида (223-224):

ὦ Ζεῦ βασιλεῦ τοῦ φθέγματος τοῦρνιθίου:

οἷον κατεμελίωσε τὴν λόχμην ὅλην.

³⁹ Barker A. Transforming the Nightingale. P. 193: «I cannot yet claim to have proved that the nightingale stands here as an emblem of the excesses of the ‘new wave’ composers».

⁴⁰ Barker A. Transforming the Nightingale. P. 195.

О царь Зевс, что за голос у птички: словно мед она разлила по всей роще.

Но только после стк. 658 хор, перед тем как расстаться с протагонистами, внезапно просит Терея прислать им Прокну, «чтобы поразвлечься с ней» (658-660):

τούτους μὲν ἄγων μετὰ σαυτοῦ

ἀρίστισον εὖ: τὴν δ' ἡδυμελῆ ζύμφωνον ἀηδόνα Μούσαις

κατάλειψ' ἡμῖν δεῦρ' ἐκβιάσας, ἵνα παίσωμεν μετ' ἐκείνης.

Хор: Этих с собой уведя, хорошо угости: сладко поющую соловку, созвучную Музам сюда приведя, оставь нам, чтобы мы с ней забавлялись.

К просьбе присоединяется Писфетер (661-664), которому интересно на нее поглядеть. Это любопытство непременно должно передаться зрителям. Отсроченное появление Прокны говорит о том, что Аристофан подготовил некий сюрприз, связанный с ней.⁴¹

Реконструировать ее образ приходится, исходя из реакции других персонажей. Кажется чрезвычайно убедительным предложенное Баркером толкование: Прокна выглядела вовсе не как прекрасная дама, достойная супруга царя, и не как очаровательная девушка-невеста (как полагали некоторые комментаторы⁴²). Восторги Эвельпида нельзя принимать за чистую монету. Поведение персонажей по отношению к ней не позволяет думать об уважении, какого достойна царица. Как известно, женщины играли на авле только в двух случаях: во время культовых церемоний в честь Деметры или Диониса и во время симпосиев. И в нашем случае Прокна, очевидно, предстает перед зрителями в образе дешевой авлетриды – возможно, с какими-то элементами птичьего костюма (об этом см. ниже).

⁴¹ Barker A. Transforming the Nightingale. P. 196.

⁴² Rogers B. B. The birds of Aristophanes : acted at Athens at the great Dionysia B. C. 414. London. 1906. ad 665. Three comedies: The birds, The clouds, The wasps / ed. W. Arrowsmith. University of Michigan Press. 1969. ad 666-667 Aristophanes: Wasps. The Comedies of Aristophanes. Vol. 6 / ed. with transl. and notes A. H. Sommerstein. Warminster. 1987. ad 670.

Баркер приводит убедительную параллель: в «Лягушках» [Arist. Ran. 1301-1307], во время агона между поэтами, Эсхил представляет благородство старых традиций, Еврипид – новую музыку с ее неуважением к устоявшимся нормам, чрезмерной витиеватостью и напыщенностью. Поэты перекидываются взаимными оскорблениями. По мнению Эсхила (стк. 1301-1303), Еврипид заимствует свою музыку из самых пошлых и низменных жанров: застольных песен, плачей, плясов, карийских и милетских песен. После этого обвинения Эсхил зовет на сцену Музу Еврипида, которая оказывается обнаженной танцовщицей с погремушкой в качестве музыкального инструмента. У нее, как и у Прокны, нет слов в комедии; ее роль – служить зримым воплощением низменных музыкальных вкусов Еврипида. Если в «Птицах» присутствует похожий посыл, то он указывает на вульгарность и пестроту музыки, которую исполняет соловка.⁴³

Соглашаясь с Баркером в этом пункте, можно пойти даже несколько дальше и сделать более конкретное предположение.⁴⁴ Кажется, что пародийные намерения поэта могли бы остаться непонятыми, если бы Аристофан просто написал для авлета музыку в новом стиле. Чтобы шутка удалась, музыкант, скорее всего, должен был исполнять попури из произведений Новой музыки или даже одно конкретное, особо популярное и всем зрителям в это время знакомое произведение.

Поскольку Прокна – соловка, соло на авле, звучащее после стк. 222, непременно должно было имитировать пение соловья. Не исключено, что имитация соловьиных трелей была включена в какую-нибудь прославленную авлетическую пьесу одного из композиторов-новаторов – что и позволило Аристофану «протитировать» ее в «Птицах».

⁴³ Barker A. Transforming the Nightingale. P. 197-199.

⁴⁴ Almazova N. Musical Mimicry. В печати.

2. Прокна и музыкальное сопровождение комедии

Теперь следует рассмотреть смелое предположение Баркера, касающееся дальнейшей роли Прокны в «Птицах».

До Баркера никто из комментаторов не отождествлял актера, который играет Прокну-авлетриду, с настоящим авлетом. Баркер же утверждает, что авлет, переодетый Прокной, одновременно выступает как актер и аккомпаниатор во всей комедии.

Для такого решения можно привести, помимо художественных, и прагматическую причину: нанимать двух авлетов – или авлета и актера, который появляется на сцене всего лишь в одном эпизоде, чтобы только изобразить игру на авлах, а потом бесследно исчезает, – было бы слишком дорого.⁴⁵ Плата за услуги одного авлета могла составлять шестьсот драхм.⁴⁶

Баркер⁴⁷ показывает, во-первых, что сцена, где Удод зовет Прокну – первая, где требуется музыкальное сопровождение.⁴⁸ Соответственно, авлет не должен был до этого появляться перед публикой. Обычно он выходил вместе с хором, но в «Птицах» нет традиционного парода с песней. Во-вторых, присутствие авлета во время соло Прокны и песни Терей, созывающей птиц, разрушало бы сценическую иллюзию: ведь если бы Прокна была на виду и сопровождала музыку мимической имитацией ее исполнения, публика могла бы понять, что в музыке изображается соловьиное пение, но поскольку соловка не показывается, эффект от звукоподражания был бы испорчен, если бы вместо нее в поле зрения был

⁴⁵ Pintacuda M. Interpretazioni musicali sul teatro di Aristofane. Palermo. 1982. P. 62.

⁴⁶ Dearden C. W. The Stage of Aristophanes. London. 1976. P. 72.

⁴⁷ Barker A. Transforming the Nightingale. P. 201.

⁴⁸ Однако некоторые ученые придерживаются мнения, что в этой сцене Удод поет без музыкального сопровождения, так как Прокна еще не разбужена к началу песни. Ср. Zimmermann B. Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien. Bd I. Beiträge zur Klassischen Philologie Vol. 154. Königstein. 1985. S. 70 Gelzer T. Some Aspects of Aristophanes' Dramatic Art in the Birds. Oxford readings in Aristophanes. Oxford. 1996. P. 205.

авлет без костюма. По мнению Баркера, все музыкальные номера хора между стк. 222 и 675 тоже сопровождались авлетом из глубины сцены.

Таким образом, можно представить себе постановку этой сцены, в которой ничто не противоречит версии, что актер, играющий Прокну, и авлет – это одно и то же лицо.⁴⁹

Далее, из текста комедии можно понять, что соловка появляется на сцене с авлом. Хор приветствует ее как ту, что несет с собой сладкие звуки, и просит аккомпанировать их песням (стк. 676-684):

ὦ φίλη, ὦ ξουθή,
ὦ φίλτατον ὀρνέων
πάντων, ζύννομε τῶν ἐμῶν
ὑμνων, ζύντροφ' ἀηδοῖ,
ἦλθες ἦλθες ὥφθης,
ἡδὺν φθόγγον ἐμοὶ φέρουσ'.
ἀλλ' ὦ καλλιβόαν κρέκουσ'
αὐλὸν φθέγμασιν ἡρινοῖς,
ἄρχου τῶν ἀναπαίστων.

Хор: Милая, звонкая, самая дорогая из всех птиц, спутница наших песен, родная соловка, ты пришла, пришла, увидела, принеся мне сладкий звук. Играя на красиво звучащем авле весенние звуки, начни анапесты.

Вопрос заключается в том, был ли авлет на сцене подлинным или только мимически изображал игру на авле.

⁴⁹ Barker A. Transforming the Nightingale. P. 202.

О внешнем виде Прокны можно судить по строкам 670-674:

Πισθέταιρος

ὅσον δ' ἔχει τὸν χρυσόν, ὥσπερ παρθένος.

Ἐυελπίδης

ἐγὼ μὲν αὐτὴν κἂν φιλήσαι μοι δοκῶ.

Πισθέταιρος

ἀλλ' ὃ κακόδαιμον ῥύγχος ὀβελίσκοιν ἔχει.

Ἐυελπίδης

ἀλλ' ὥσπερ ῥὸν νῆ Δί' ἀπολέψαντα χρὴ

ἀπὸ τῆς κεφαλῆς τὸ λέμμα κᾶθ' οὕτω φιλεῖν.

Писфетер: Столько носит золота, как девушка.

Эвельпид: Мне кажется, что я ее поцеловал бы.

Писфетер: Но у нее злополучный клюв из вертелов.

Эвельпид: Клянусь Зевсом, нужно как с яйца счистить скорлупку с нее головы и в таком виде поцеловать.

Два наиболее влиятельных толкования костюма соловки происходят из двух схолиев [Schol. Gr. in Arph. Com. Dindorf W. Ad. 667 et 673]:

ὃ Ζεῦ πολυτίμηθ': ἐταιρίδιον πρόσεισι, τὰ ἄλλα μὲν κεκαλλωπισμένον, τὴν δὲ κεφαλὴν ὄρνιθος ἔχον ὥς ἀηδόνας.

О Зевс высокочтимый: относится к гетере, остальное – к украшению; у нее голова птицы, как соловки.

Второй схолий к стк. 673 дает нам следующее:

ἀπολέψαντα χρή (ἀπὸ τῆς κεφαλῆς τὸ λέμμα): Ἀντὶ τοῦ ἀφελόντα τὸ προσωπεῖον. ὥς ἐν θυμέλῃ γὰρ προσωπεῖον ἐξῆλθεν ἔχουσα. τῇ τροπῇ δὲ ἐχρήσατο.

Нужно счистить (скорлупку с головы): (употребляется) вместо снять маску. Так как она вышла на сцену в маске. Было нужно для оборота речи.

Представление о том, что на Прокне была маска с птичьим клювом, разделяли со схолиастами многие исследователи XIX и XX вв.⁵⁰ Согласно этой точке зрения, именно клюв на маске вызывает опасения Писфетера и мешает Эвельпиду поцеловать жену Терея. Понятно, что играть на авле в такой маске невозможно. Некоторые комментаторы отмечали, что эта возможность появляется у Прокны после того, как Эвельпид стаскивает с нее маску⁵¹ – и тем самым допускали, что музицирование от нее действительно требовалось.

Иное понимание этой сцены предложил Ф. Роумер.⁵² Он отмечает, что Аристофан не говорит о маске как таковой, но упоминает *ρύγχος ὀβελίσκοιν* и *τὸ λέμμα*, чем-то напоминающее яйцо (*ὥσπερ ὄν*). Схолиаст утверждает, что соловка появляется с «птичьей головой», однако маска с клювом – не единственный способ добиться такого эффекта.

Х.-Й. Невигеру и П. Рау⁵³ принадлежит идея о том, что клюв не был частью маски – его изображали две трубки авла. Роумер движется еще дальше в заданном этими комментаторами направлении. Правда, его мысль, что если музыкальный инструмент изображал клюв соловки, а сама маска была без клюва, то она становится ненужной, можно оспорить. Выход на сцену какого бы то ни было персонажа вообще без маски идет вразрез с

⁵⁰ В частности: Felton C. C. *The Birds of Aristophanes*. Cambridge. 1849. P. 165. Dover K. J. *Aristophanic Comedy* // University of California Press. Berkeley, Los Angeles. 1972. P. 144.

⁵¹ Kock T. *Ausgewählte Komödien des Aristophanes*. Bd. IV. Berlin. 1876. S. 37. Russo C. F. *Aristofane, autore di teatro*. Florence. 1962. P. 246.

⁵² Romer F. *When a Bird is not a Bird* // TAPA. Vol. 113. 1983. P. 135-136.

⁵³ Newiger H.-J. *Antike Komödien*. Munich. 1987. S. 321.

традицией, маска нужна не как штатив для клюва, а сама по себе, для создания образа. Предполагать такое удивительное новаторство, как полное ее отсутствие, можно только с большой осторожностью, приводя для него веские мотивы.

Сам Роумер как раз и считает, что соловка появляется на сцене вообще без птичьей маски, зато с музыкальным инструментом. Для того чтобы дотронуться до ее губ, Эвельпид должен сорвать не маску, а форбею – похожую на маску повязку, которую надевали авлеты во время выступления. Именно ее протагонист называет скорлупой.⁵⁴

Очевидно, что для игры на авле по-настоящему форбея нужна авлету, так что нельзя позволить срывать ее. Точно так же актер не мог отложить для сцены с поцелуем двойной авл, если инструмент вот-вот (после стк. 676) должен был понадобиться для игры. Роумер выходит из положения, допуская, что Эвельпида удалось удержать, и он так и не осуществил своего намерения, а слова οὗτω φιλεῖν означают не «поцеловать вот так (как я сейчас)», а «поцеловать в таком виде (без мешающих «скорлупок»)».

Роумер предполагает также, что у Прокны вообще не было полноценного «птичьего» костюма, как у других персонажей. Клюв изображали трубки авла, из других деталей костюма упомянуты только золотые украшения, и, видимо, помимо них на ней было просто платье, как у авлетриды. Таким образом, единственное сходство Прокны с птицей оказывается иллюзорным.

Роумер сознательно отказывается от рассмотрения вопроса о том, имитировал ли актер, исполнявший роль Прокны, игру на авле или играл на самом деле, и если играл, был ли это основной аккомпаниатор комедии, второй авлет или даже авлетрида-женщина.⁵⁵ Однако на его выводы опирается Баркер, доказывая, что роль соловки исполнял авлет драмы.

⁵⁴ Romer F. When a Bird is not a Bird P. 137.

⁵⁵ Romer F. When a Bird is not a Bird P. 137. N. 7.

В сцене, непосредственно следующей за выходом Прокны, хор, как мы видели, говорит о ней как о своей аккомпаниаторше (682-684). Понятно, что она аккомпанирует в парабасе. Начиная с 737 стиха хор снова обращается к Прокне (стк. 737-751).

Μοῦσα λοχμαία,

τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιοτίγξ,

ποικίλῃ, μεθ' ἧς ἐγὼ

νάπαισι καὶ κορυφαῖς ἐν ὀρείαις,

τιὸ τιὸ τιὸ τιοτίγξ,

ἰζόμενος μελίας ἐπὶ φυλλοκόμου,

τιὸ τιὸ τιὸ τιοτίγξ,

δι' ἐμῆς γένυος ξουθῆς μελέων

Πανὶ νόμους ἱεροὺς ἀναφαίνω

σεμνά τε μητρὶ χορεύματ' ὀρεῖα,

τοτοτοτοτοτοτοτοτοτίγξ,

ἐνθεν ὥστερεὶ μέλιττα

Φρύνιχος ἀμβροσίων μελέων ἀπεβόσκετο καρπὸν ἀεὶ

φέρων γλυκεῖαν ὥδαν.

τιὸ τιὸ τιὸ τιοτίγξ.

Хор: О лесная Муза, искусная, вместе с ней я в лесистых долинах и на горных вершинах, сядясь на густолиственный ясень, когда мое золотистое (звонкое) горлышко поет Пану священные гимны, вожу хороводы в честь

горной матери, тогда, как пчела, Фриних собирал плод божественных песен, всегда неся сладкую песнь.

Отсюда понятно, что во время парабасы Прокна еще на сцене – и, конечно, по-прежнему в своем костюме.

Таким образом, вплоть до этого момента можно согласиться с Баркером:⁵⁶ у нас нет убедительных доказательств, была ли роль авлетриды Прокны чисто мимической или предполагала игру на авле по-настоящему, но во всяком случае вплоть до конца парабасы ничто не мешает предполагать, что эту роль мог исполнять авлет комедии.

Следующий вопрос заключается в том, продолжал ли авлет изображать Прокну до самого конца представления. Именно это предполагает Баркер. Он предвидит единственное возражение против своей гипотезы – представление о том, что авлет комедии по традиции должен был сохранять достоинство во время представления: он появлялся без маски, в парадном длинном одеянии и не вмешивался в происходящую вокруг него буффонаду. На это исследователь приводит два контраргумента. Во-первых, он считает, что чем более неожиданной и эксцентричной казалась комедия публике, тем лучше. Аристофан не остановился бы перед разрушением стереотипов. Во-вторых, он видит признаки вовлеченности авлета в театральное представление в нескольких доступных нам свидетельствах. В качестве примера он приводит упоминание из Павсания [Paus. Graec. Discript. 9.12.6] авлета Пронома, который славился мимикой и искусными движениями всего тела во время игры, а также пример «плохих авлетов» из Аристотеля [Arist. Poet. 1461b30-2], которые вертятся, изображая диск, и хватают корифея (Одиссея), играя Сциллу в дифирамбе Тимофея.⁵⁷

⁵⁶ Barker A. Transforming the Nightingale. P. 202.

⁵⁷ Barker A. Transforming the Nightingale. P. 203.

Очевидно, можно согласиться с Баркером, что Аристофана и в самом деле не испугала бы необычность того, что он задумал. Однако, несмотря на то, что в рамках нового стиля роль авлета становится более значительной, нельзя согласиться с утверждением Баркера о том, что в приведенных примерах авлет играет полноценную драматическую роль. В случае с Проном речь идет просто о требовании к музыканту прилично и привлекательно выглядеть во время выступления. Очевидно, не всем это удавалось (как и современным инструменталистам-виртуозам), а Пронм выгодно отличался от большинства. Что касается авлетов дифирамба в «Поэтике», действительно можно сказать, что они присваивают себе некоторые актерские функции – но лишь эпизодически, импровизируя, причем, по мнению Аристотеля, напрасно. Кроме того, в дифирамбе не было костюмированных персонажей, а значит, переход от повествования в третьем лице к персонификации был намного проще. Видимо, с тех пор как в Новом дифирамбе появились вставные арии, любой солист мог то исполнять монолог персонажа, то оставлять его образ. Поэтому и четкого представления, «кто кого играет» на протяжении всего выступления, в дифирамбе быть не могло. С парой жестов или движений, которые упоминает Аристотель, никак нельзя сравнить куда более обременительную для профессионального музыканта-виртуоза сценическую задачу – несколько часов подряд в костюме непотребной девицы изображать на сцене Прокну в шутовском виде.

Кроме того, можно привести и другие, более серьезные аргументы против гипотезы Баркера.

Во-вторых, шутка приелась бы зрителю.⁵⁸ Авлет среди актеров – сценическая условность, на которую зрители не должны были обращать внимание. Но как мог бы превратиться в «невидимку» музыкант в

⁵⁸ Cp. Sofaer D. The Places of Song in Aristophanes' Birds. Birds' Ideal Music between Tradition and Utopia: "It might be said in response to Barker that such a joke could become tedious if it were to dominate the whole play."

вызывающем костюме? Роль Прокны уже сыграна после ее эпатажного выхода на сцену, и дальше в ней нет необходимости.

Во-вторых, Баркер придает, как кажется, излишнее значение тому, что об уходе Прокны во время парабасы или после нее ничего не говорится, ее уход не обозначен.⁵⁹ Предположительно, авлет уходит со сцены после парабасы, так как он, очевидно, еще какое-то время не понадобится: со стиха 801 до 850 песенных партий нет.

К тому же, в дальнейшем тексте есть целых два указания на то, что аккомпаниатором больше не является Прокна. В стк. 858 хор предлагает подыграть им на авле Хериду – авлету, известному как предмет неоднократных насмешек Аристофана (ср. Рах 951-953; Ach. 16, 866). И тут же Писфетер удивляется и пугается, что для исполнения обрядов при основании нового города на сцене появляется ворон, играющий на авле (стк. 860-861):

τουτὶ μὰ Δί' ἐγὼ πολλὰ δὴ καὶ δεῖν' ἰδὼν

οὕτω κόρακ' εἶδον ἐμπεφορβειωμένον.

Писфетер: Свидетель Зевс, много страшного я насмотрелся, но еще не видел такого ворона-авлета (ворона с форбеей).

В-третьих, Баркер исходит из предположения, что Прокна воплощает собой Новую музыку. Однако такая трактовка возможна далеко не для всех сцен, требующих музыкального аккомпанемента. Несомненно, не вся музыка в комедии пишется на манер Новой музыки. Будь это так – не было бы смысла выводить отдельного персонажа для того, чтобы он исполнил несколько соло на манер нового стиля. Замысел комедии «Птицы» не в том, чтобы на протяжении всего времени поносить новый жанр, тем более что

⁵⁹ Barker A. Transforming the Nightingale. P. 202.

зритель, скорее всего, неправильно поймет отношение поэта к новой музыке, если таким манером будет написана вся музыка комедии.

Для того, чтобы доказать, что не вся музыка в комедии была сплошь пародией на музыку поэтов-авангардистов, рассмотрим две фигуры, которые появляются во второй части комедии и непосредственно связаны с музыкальной темой «Птиц». Аристофан вводит в комедию среди прочих посетителей Тучекукуевска Поэта и Кинесия, который был любимым предметом аристофановских нападок.

Самым первым из посетителей является бедный Поэт (стк. 903-957). Примечательно, что Поэт появляется, желая воспеть Тучекукуевск, как рьяный служитель Муз (стк. 909 Μουσάων θεράπων ὀτρηρός), по словам Гомера. У Гомера часто встречается сочетание «усердный слуга», «рьяный служитель», хотя оно никогда не ассоциируется с Музами, но выражение подходит для эпических поэм [Ср. Hes. Th. 100, Hymn. Hom. 32. 20].⁶⁰ Воспевать город он готов самыми разными песнями: дифирамбами, парфениями, даже может сложить что-то в стиле Симонида (...κύκλιά τε πολλὰ καὶ καλὰ/ καὶ παρθένεια καὶ κατὰ τὰ Σιμωνίδου стк. 918-919) и в итоге приводит цитаты из Пиндара. Юмор состоит в том, что поэт продолжает цитировать все, что он помнит из стихов Пиндара высоким слогом, для того, чтобы получить жизненно необходимые вещи. В этом случае Аристофан прибегает к неточному цитированию. У Аристофана в стк. 941-944:

νομάδεσσι γὰρ ἐν Σκύθαις

ἀλᾶται Στράτων,

ὃς ὑφαντοδόνατον ἔσθος οὐ πέπαται:

ἀκλεῆς δ' ἔβα...

В то время как у Пиндара:

⁶⁰ Schlesinger A.C. Identification of Parodies in Aristophanes. P. 296-297.

νομάδεσσι γὰρ ἐν Σκύθαις ἀλᾶται στρατῶν⁶¹,

ὃς ἀμαξοφόρητον οἶκον οὐ πέπαται,

ἀκλεῆς <δ'> ἔβα.⁶²

Также схолиаст определяет более раннюю стк. 926 как цитату из Пиндара (Ср. Bergk I. 408)⁶³. У Аристофана σὺ δὲ πάτερ κτίστωρ Αἴτνας, в то время как у Пиндара ἐπώνυμε/ πάτερ, κτίστωρ Αἴτνας. Здесь использовано неточное цитирование фрагментов Пиндара, но комик упоминает его имя в стк. 939. Все это показывает, что Поэт – никак не представитель нового жанра, так как видно, что он предан традиции. И, следовательно, в связи с этим персонажем, который непосредственно относится к поэтической и музыкальной темам в комедии, мы не можем говорить о пародии на музыкальный авангард.

Позже появляется известный поэт-дифирамбограф, современник Аристофана Кинесий (стк. 1373-1409), подвергшийся нападкам и в других его комедиях (ср. Ran. 366; Lys. 829-953; Eccl. 329-330). Он приходит, требуя у Писфетера крылья, чтобы он смог достать из облаков новые напевы (стк. 1383-1385). В этом пассаже Кинесий сам описывает род своего искусства, музыку авангарда. Его дифирамбы воздушные, легкие, снежные (стк. 1385 ἀεροδονήτους καὶ νιφοβόλους), а также темные и сложные для понимания.⁶⁴ Дифирамбы, которые поет Кинесий в комедии, являются примером нового характера дифирамбической поэзии и музыки авангарда. Здесь преобладающее значение имеют звуковые эффекты, которые преобладают над смыслом сказанного. Впечатляющие комбинации слов и неологизмов важнее, чем сама логика текста.⁶⁵ По мнению Софэра, дифирамбу нет места в Тучекукуевске, так как там нет места и для хора из людей и, соответственно, для героических и мифологических сюжетов, которые относятся к

⁶¹ στρατῶν

⁶² Poetae lyrici Graeci Vol. I/ ed. T. Bergk. Leipzig. Teubner. 1900. 409.

⁶³ White J. W. The scholia on the Aves of Aristophanes. Ad 926 et 941-944.

⁶⁴ Zimmermann B. Comedy's Criticism of Music. P. 44.

⁶⁵ Zimmermann B. Comedy's Criticism of Music. P. 44.

дифирамбу.⁶⁶ Интересно, что даже в партии Кинесия не обошлось без цитирования из других авторов. Появляясь, он цитирует строки из Анакреонта (стк. 1373 ἀναλέτομαι δὴ πρὸς Ὀλύμπου πτερύγεσσι κοῦφαίς ср. Anacreon fr. 24⁶⁷). Также можно увидеть цитаты и из других произведений (ср. стк. 1410-1412, 1415 и Alcaeus fr. 84⁶⁸ и Simonides fr. 74⁶⁹).⁷⁰ Так, Кинесий появляется в комедии в качестве представителя нового музыкального жанра, который пародируется Аристофаном. Конечно, Прокна не может ему аккомпанировать, так как уже больше не появляется на сцене, но сцена с Кинесием – очередная возможность раскритиковать новый жанр.

Таким образом, мы проследили развитие образа соловки с гомеровских времен до времени Аристофана. Отметим, что такое Новая музыка и какие ее аспекты подвергались нападкам со стороны комедии, какое отношение к ней было у самого Аристофана, что он заимствовал из Новой музыки, а что высмеивал. Доказали, что музыка Прокны и сам ее образ является пародией на Новую музыку. Попытались восстановить, как должна была выглядеть соловка. Доказали, что в комедии был один авлет, отследили места, где звучат песни под аккомпанемент авла и в какой момент комедии авлет исчезает со сцены и из соловки превращается в настоящего авлета комедии. Также на примере данной комедии доказали, что в то время авлет не исполнял полноценную драматическую роль в дифирамбах и трагедиях. Увидели, что не вся музыка в «Птицах» исполнялась на манер Новой музыки и была пародией на нее, так как в этом не было смысла. Рассмотрели образы Поэта и Кинесия, для чего они были введены в комедию.

⁶⁶ Sofaer D. Birds' Ideal Music between Tradition and Utopia.

⁶⁷ Poetae lyrici Graeci Vol. III / ed. T. Bergk. Leipzig. Teubner. 1882. P. 263

⁶⁸ Poetae lyrici Graeci Vol. III. P. 178.

⁶⁹ Poetae lyrici Graeci Vol. III. P. 419.

⁷⁰ Schlesinger A.C. Identification of Parodies in Aristophanes. P. 301.

ГЛАВА II

ТАНЕЦ ФИЛОКЛЕОНА И КАРКИНИТОВ В ЭКСОДЕ «ОС»

1. Танцевальный стиль Филоклеона

Эксод «Ос» [Arph. Vesp. 1474-1537] открывается фразой Ксанфия, который сообщает, что Филоклеон, услышав на пирушке звуки авла, пустился в пляс и намерен показать на собственном примере, что древние танцы Феспида и Фриниха гораздо лучше современных. После этих слов появляется пляшущий Филоклеон, и по его и Ксанфия⁷¹ комментариям мы, в силу наших возможностей, можем представить, как выглядел этот танец (стк. 1474-1496).

Мы знаем, что Филоклеон только что вернулся с симпосия. Музыка авла и буйные танцы могут быть рассмотрены как его продолжение и логическое завершение.⁷² К теме опьянения после пира примешивается тема безумия Филоклеона, которая заявлена с самого начала комедии. Если в начале его *μανία* заключалось в желании судить, то в конце он болен музыкой и танцами (ср. 71-82, 644, 743-744).⁷³ Поэтому Ксанфий с издевкой предлагает своему воодушевленному вином и музыкой авла хозяину сначала выпить чемерицы (стк. 1489 *πῖθ' ἐλλέβορον*), а потом говорит, что его сейчас закидают камнями (стк. 1491 *τάχα βαλλήσει*).⁷⁴ Оба эти обстоятельства – то, что Филоклеон пьян и безумен, – наводят на мысль, что танец в его исполнении едва ли был эстетически безупречным.

Рассмотрим два исторических лица, упоминающихся в данном пассаже, – это Феспид и Фриних. Стк. 1476-1479:

⁷¹ Ван Лёвен, Старке, Рихтер и Митшел, следуя чтению в схолии J считают, что реплики, начиная со стк. 1495 (ван Лёвен со стк. 1474) принадлежат Бдиклеону, но Макдауэлл справедливо замечает, что он скорее остановил бы отца, нежели спокойно комментировал происходящее.

⁷² Vaio J. Aristophanes' Wasps. The Relevance of the Final Scenes. GRBS 12. 1971. P. 345.

⁷³ О безумии Филоклеона см. Beta S. Madness on the Comic Stage: Aristophanes' Wasps and Euripides' Heracles. GRBS 40. 1999. 136-140.

⁷⁴ Aristophanes Wasps/ Ed. with Introd. and Comment. MacDowell D. M. Oxford. 1988. ad loc; Aristophanes: Wasps / Ed. Biles Z. P., Olson S. D. Oxford University Press. 2015. ad loc.

Ξανθίας

ὁ γὰρ γέρων ὥς ἔπιε διὰ πολλοῦ χρόνου

ἤκουσέ τ' αὐλοῦ, περιχαρὴς τῷ πράγματι

ὀρχούμενος τῆς νυκτὸς οὐδὲν παύεται

τὰρχαϊ' ἐκεῖν' οἷς Θέσπιδι ἠγωνίζετο...

Ксанфий: Ведь старик, который долго пил, услышал авл, обрадованный происходящим, всю ночь проведет, танцуя те древние (фигуры), с помощью которых состязался Феспид.

Феспид был первым афинским трагиком, который ввел в драму одного актера, сам исполнял роль актера в своих трагедиях, а также обучал хор танцам [Ath. I. 22a, Diog. Laert. Vit. Phil. 3.56].⁷⁵ Суда [Sud. θ 282] пишет о нем:

Θέσπιδι, Ἰκαρίου, πόλεως Ἀττικῆς, τραγικὸς ἱς' ἀπὸ τοῦ πρώτου γενομένου τραγωδιοποιοῦ Ἐπιγένους τοῦ Σικωνίου τιθέμενος, ὥς δέ τινες δεῦτερος μετὰ Ἐπιγένῃ: ἄλλοι δὲ αὐτὸν πρῶτον τραγικὸν γενέσθαι φασί. καὶ πρῶτον μὲν χρίσας τὸ πρόσωπον ψιμυθίῳ ἐτραγώδησεν, εἶτα ἀνδράχνη ἐσκέπασεν ἐν τῷ ἐπιδείκνυσθαι, καὶ μετὰ ταῦτα εἰσήνεγκε καὶ τὴν τῶν προσωπείων χρῆσιν ἐν μόνῃ ὀθόνῃ κατασκευάσας. ἐδίδαξε δὲ ἐπὶ τῆς πρώτης καὶ ξα Ὀλυμπιάδος. μνημονεύεται δὲ τῶν δραμάτων αὐτοῦ Ἄθλα Πελίου ἢ Φόρβας, Ἱερεῖς, Ἠίθεοι, Πενθεύς.

Феспид, из Икарии, аттического полиса, трагик, помещаемый шестнадцатым после первого трагического поэта Эпигена из Сикиона, как некоторые (считают), второй после Эпигена: другие говорят, что он был первым трагиком. Сначала он выступал, натерев лицо белилами, затем покрывал (лицо) портулаком при выступлениях, после чего он ввел

⁷⁵ Blumenthal A. Thespis Nr. 1. RE. 1936. Bd. VI. Sp. 62-64.

использование масок, сделанных из одного только льна. Он представил свои трагедии в шестьдесят первую Олимпиаду (536-532 г. до н. э.). Из его драм упоминаются: «Погребальные игры по Пелию» (или Форбанту), «Жрецы», «Юноши», «Пенфей».

Также он упоминается у Плутарха в жизнеописании Солона [Plut. Sol. 29]. Согласно Плутарху, Солон был его старшим современником: в пассаже говорится о недовольстве Солона представлениями Феспида, несмотря на то, что большинство зрителей встретили эту новинку с восторгом. Свидетельство Плутарха относится ко времени, предшествовавшему установлению тирании Писистрата, то есть к середине VI века до н. э. Это согласуется со свидетельством «Паросской хроники» об установлении первого трагического агона в 61-ю олимпиаду (536-532 г. до н. э.), на котором Феспид одержал победу. До нас не дошла ни одна его пьеса, а авторство фрагментов, которые ему приписывают, установить невозможно.⁷⁶

Схолиаст замечает по поводу Феспида, который упомянут в «Осах» [Schol. Aristoph. Vesp. 1478-1479]: ὁ κιθαρῳδός. οὐ γὰρ δὴ ὁ τραγικός (ср. Sud. θ 283). Но, по всей видимости, он ошибается, и в комедии упоминается, не Феспид-кифаред, современник Аристофана, о котором упоминает только схолий, а тот самый древний трагик. Это обусловлено контекстом: во-первых, здесь старые танцы противопоставлены современным, а во-вторых, кифаред никак не мог состязаться в танцах — с тяжелой кифарой танцевать невозможно.

С упоминаемым в стк. 1490 и 1524-1525 Фринихом дело обстоит намного сложнее. Из контекста ясно, что он должен иметь отношение к танцам в трагедии. Поэтому из пяти Фринихов, упомянутых в словаре Суды, трое

⁷⁶ Nauck A. Tragicorum graecorum fragmenta. P. 832-833.

здесь не подходят: комический поэт [Sud. ф 763; 767],⁷⁷ стратег времен Пелопоннесской войны [Sud. ф 767]⁷⁸ и, конечно, лексикограф II в. н. э. [Sud. ф 764].⁷⁹

Самый известный из Фринихов, которые могли бы упоминаться в данном пассаже Аристофана – это трагический поэт, живший в конце VI – начале V вв. до н.э., сын Полифрадмона. Существенно, что он уже ранее упоминался в «Осах» в стк. 220 и 269.⁸⁰ В словаре Суды [Sud. ф 762] о нем говорится:

Φρύνιχος, Πολυφράδμονος ἢ Μινύρου, οἱ δὲ Χοροκλέους: Ἀθηναῖος, τραγικός, μαθητὴς Θεσπίδος τοῦ πρώτου τὴν τραγικὴν εἰσενέγκαντος. ἐνῖκα τοίνυν ἐπὶ τῆς ξξ' Ὀλυμπιάδος. οὗτος δὲ πρῶτος ὁ Φρύνιχος γυναικεῖον πρόσωπον εἰσήγαγεν ἐν τῇ σκηνῇ, καὶ εὐρετὴς τοῦ τετραμέτρου ἐγένετο. καὶ παῖδα ἔσχε τραγικὸν Πολυφράσμονα. τραγωδίαί δὲ αὐτοῦ εἰσὶν ἑννέα αὗται: Πλευρωνία, Αἰγύπτιοι, Ἀκταίων, Ἀλκηστis, Ἀνταῖος ἢ Λίβυες, Δίκαιοι ἢ Πέρσαι ἢ Σύνθωκοι, Δαναίδες.

Фриних, сын Полифрадмона или Минира, но другие (утверждают, что) Хорокла, афинянин, трагик, ученик Феспида, который первым учредил трагедии. Победил во время шестьдесят седьмой Олимпиады (511-518 г. до н.э.). Этот Фриних первым представил на сцене женскую маску (роль) и был изобретателем тетрамetra. У него был сын, трагик Полифрасмон. Трагедий же у него девять, вот какие: «Плевронянки», «Египтяне», «Актеон», «Алкестида», «Антей», или «Ливийцы», «Справедливые», или «Персы», или «Заседающие», «Данаиды».

У Плутарха в жизнеописании Фемистокла [Plut. Th. 5] говорится, что Фемистокл был хорегом трагедии Фриниха, которая одержала победу на состязании. Геродот [Hdt. 6.21.2] говорит о том, что постановка его трагедии «Падение Милета» настолько тронула зрителей, что они расплакались, и

⁷⁷ См. о нем: Blumenthal A. Phrynichos Nr. 6. RE. 1941. Bd. XX. Sp. 918; Kassel R. Austin C. Poetae comici Graeci. Vol. VII. Berlin; New York 1989. P. 393-395.

⁷⁸ Lenschau. T. Phrynichos Nr. 3. RE. 1941. B. XX. Sp. 907-911.

⁷⁹ Strout D. Phrynichos Nr. 8. RE. 1986. Bd. XX. Sp. 920.

⁸⁰ Blumenthal A. Phrynichos Nr. 4. RE. 1941. Bd. XX. Sp. 911-917.

Фриних был вынужден заплатить штраф в тысячу драхм за то, что он заставил их вспомнить о страданиях, связанных с взятием Милета (ср. Strab. 14.1.7; Ael. Var. Hist. 13.17; Plut. Mor. 814b).

Важно для нас, что Фриних – трагический поэт пользовался в античности славой искусного хореографа, который очень любил изобретать и разучивать новые танцевальные фигуры: у Плутарха [Plut. Quaest. conv. 732f] цитируется эпиграмма, говорящая о Фринихе-трагедиографе от первого лица:

Σχήματα δ' ὄρχησις τόσα μοι πόρεν, ὅσσ' ἐνὶ πόντῳ
κύματα ποιεῖται χεῖματι νῦξ ὁλοή.

«Танцы дали мне столько фигур, сколько волн на море создает зимой (в шторм) губительная ночь».

Также существует поздний анекдот, где говорится, что Фриних платил три обола за каждую новую танцевальную фигуру, которую ему показывали [Eust. Comm. II. 529. 12-14]. У Афиней [Ath. I. 22a] о Фринихе и других древних поэтах говорится, что их называли танцорами, так как в своих драмах они отводили большую роль танцам хора, а также учили танцевать всех желающих.

У Аристофана трагический поэт Фриних упоминается несколько раз, причем ему дается высокая оценка: он ассоциируется с мягким, лиричным, сладостным стилем. Av. 748-750:

ἐνθεν ὥστερεῖ μέλιττα
Φρύνιχος ἀμβροσίων μελέων ἀπεβόσκετο καρπὸν ἀεὶ
φέρων γλυκεῖαν ᾠδάν.

Тогда, как пчела, Фриних собирал плод божественных песен, всегда неся сладкую песнь.

Ср. Vesp. 220, где Фриних – любимый поэт стариков поколения марафономахов, к которым поэт, несмотря на их слабости, всегда относится с симпатией: гелиасты – товарищи Филоклеона обычно ходят, μινυρίζοντες μέλη/ ἀρχαῖα μελίσιδωνοφρυνιχῆρα – печально хныкающие древнесладкожеланносидонофриниховы напевы. Одна из последних и наиболее известных трагедий Фриниха – «Финикиянки», которая была поставлена между 478-473 гг. до н.э. и в которой описывается поражение Ксеркса во время Греко-Персидских войн. Очевидно, песни из этой трагедии, в частности песня о Сидоне (к сожалению, сами песни до нас не дошли), городе в Финикии, были особенно популярны среди народа.⁸¹

В «Лягушках» [Ran. 910-920] Еврипид говорит о Фринихе, что актеры у него совсем не говорят, зато хор постоянно поет.

Несколько других источников упоминают Фриниха – трагического актера или танцовщика. Однако нет полной уверенности, что такой персонаж существовал в действительности. Нельзя исключить возможность, что схолиасты придумали его ad hoc для объяснения пассажа их Аристофана, а данные об этой личности на самом деле относятся к Фриниху-древнему трагедиографу.

В схолиях к «Птицам» (стк. 750) Фриних – актер (ὕποκριτής) назван сыном Хорокла и противопоставлен сыну Полифрадмона – трагическому поэту. Если данные схолиаста принимать на веру, получается, что в статье Суды о сыне Полифрадмона [φ 762] по ошибке произошло смешение двух персонажей. С другой стороны, патроним Хорокλέους (как и Μινύρου⁸²) легко объяснить как выдуманный,⁸³ причем как раз для трагедиографа, которого прославили хоры. Если предположить, что поэт Фриних сам играл в своих

⁸¹ MacDowell D. M. Aristophanes Wasps. Ad 220.

⁸² См. Snell TGrF 3 T1; P. Ceccarelli. La pirrica di Frinico e le pyrrhichai attribuite a Frinico figlio di Melanthas. P. 78.

⁸³ Blumenthal A. Phrynichos Nr. 6. RE. 1941. Bd. XX. Sp. 918.

трагедиях,⁸⁴ то сын Харокла, актер, по этим двум свидетельствам может быть отождествлен с сыном Полифрадмона, автором старинных трагедий.

В схолиях к «Облакам» [Nub. 1091] говорится о Фринихе – трагическом хореуте, хотя в агоне Правды и Кривды не сказано, в кого из задействованных в трагедии поэтов или актеров метит критика Аристофана (τραγωδοῦς ἐκ τίνων;), схолиаст – опираясь непонятно на какие источники – указывает на трагического танцора, причем такого, стиль которого был бы уместен в Новой музыке:

εἰς Φρύνιχον φασὶν αὐτὸν ἀποτείνειν τὸν τραγικὸν χορευτὴν. ἐπεὶ διεβάλλετο ἐπὶ μαλακία διὰ ποικίλιαν σχημάτων.

В отношении Фриниха говорят, что он был трагическим хореутом. Так как его обвиняли в изнеженности из-за разнообразия танцевальных фигур.

Молитор убежден, что в стк. 1490, 1524-1525 упоминается именно Фриних-трагический танцор, так как якобы Филоклеон пародирует движения из его танцев, тем самым вызывая его на танцевальный поединок.⁸⁵ Но в таком случае непонятно, почему на сцену выходят сыновья Каркина, а не Фриних-танцор.

Еще один Фриних у Суды – афинский трагический поэт, сын Меланфа⁸⁶, который также якобы писал пиррихи (или написал трагедию «Пиррихи»).⁸⁷

Φρύνιχος, Μελανθᾶ, Ἀθηναῖος, τραγικός. ἔστι δὲ τῶν δραμάτων αὐτοῦ καὶ τάδε: Ἀνδρομέδα, Ἡριγόνη. ἐποίησε καὶ Πυρρίχας. ὅτι Φρύνιχον Ἀθηναῖοι χιλίας ἐζημίωσαν, ἄλωσιν Μιλησίων τραγωδήσαντα.

⁸⁴ Ceccarelli. La pirrica di Frinico e le pyrrhichai attribuite a Frinico figlio di Melanthas. P. 78; 91. Ср. Aelian. V. H. 13, 17: ὑποκρινομένου γὰρ Φρυνίχου

⁸⁵ Molitor M. V. Phrynichos, a Note on Aristophanes, Vespae, 1490-3. Hermes. 1984. Bd. 112. P.153-154.

⁸⁶ Blumenthal A. Phrynichos Nr. 5. RE. 1941. B.XX. Sp. 917-918.

⁸⁷ Ceccarelli P. La pirrica di Frinico e le pyrrhichai attribuite a Frinico figlio di Melanthas. P. 83.

Фриних, сын Меланфа, афинянин, трагический поэт. Есть из его драм и такие: «Андромеда», «Э ригона». Написал и пиррихи (трагедию «Пиррихи»). Еще афиняне оштрафовали Фриниха на тысячу (драхм) после того, как он изобразил в драме падение Милета.

Суда [Sud. ф 765] относит анекдот из Геродота, связанный с постановкой «Падения Милета» к случившемуся с этим Фринихом, а не древним трагиком. По этому поводу исследователи единогласно считают, что вторая половина леммы Суды должна относиться к Фриниху, сыну Полифрадмона, и откололась от леммы о нем по ошибке

Палоа Чекарелли приводит аргументы в пользу отождествления Фриниха, сына Меланфа, с трагедиографом, сыном Полифрадмона. Черты, которыми они различаются, только две: разные патронимы и разные названия трагедий. При этом Суда приводит только семь названий трагедий Фриниха сына Полифрадмона [Sud. ф 762], хотя заявляет, что их было девять. А в связи с Фринихом сыном Меланфа [Sud. ф 765] называет еще недостающие до нужного количества две трагедии, при этом вводит их через καὶ, которое в случае с упоминанием Фриниха сына Меланфа ненужно. Самым простым объяснением является то, что эта лемма относится к упоминанию о Фринихе сыне Полифрадмона.⁸⁸

Патроним также может быть результатом путаницы и домыслов. Чекарелли высказывает оригинальную, хотя и недоказуемую, и не очень убедительную версию происхождения фиктивного отчества «сын Меланфа»: как автор пиррих Фриних писал их для Апатурий, а легенда об основании этого праздника связана с героем Меланфом.⁸⁹

⁸⁸ Ceccarelli P. La pirrica di Frinico e le pyrrhichai attribuite a Frinico figlio di Melanthas. P. 81.

⁸⁹ Ceccarelli P. La pirrica di Frinico e le pyrrhichai attribuite a Frinico figlio di Melanthas. P. 83-90.

У Элиана [V.H. 3, 8] приводится анекдот о том, что Фриних (не сказано, какой) был выбран стратегом за то, он писал пиррихи: дескать, если он смог благодаря им понравиться искушенным в военных делах, то и стратегом он будет хорошим.

Бортвик полагает, что танец, который исполняет Филоклеон – это пирриха, упомянутая в связи с Фринихом сыном Меланфа.⁹⁰ Он считает, ссылаясь на пассаж из Ксенофонта [Xen. Anab. VI. 1. 10], что движения Филоклеона – танцевальные па из пиррихи.⁹¹ Он приседает перед своим противником, будто признавая поражение, опуская крылья, но в следующее мгновение должен неожиданно подпрыгнуть. По его мнению и комментарий Ксанфия τάχα βαλλήσει как бы предвосхищает следующее движение Филоклеона, то есть он, присев, должен высоко подпрыгнуть (Бортвик предполагает, что βαλλήσει(ς) здесь форма активного залога: «выбросит вверх», в то время как Роос⁹² определяет его как пассив: «будет заброшен камнями». В работе принято чтение Рооса). Вероятно, такая фигура была и в персидском танце ὀκλασμα, танцору нужно было присесть и прыгнуть. Бортвик добавляет, что комбинация глаголов πτήσω и βάλλω встречается в связи с описанием движений воина, которого изображает танцор пиррихи. По крайней мере эти глаголы вместе упоминаются в известном двустишии Тиртея [fr. 8. 35-36]:

ὕμεῖς δ' ὧ γυμνήτες, ὑπ' ἀσπίδος ἄλλοθεν ἄλλος

πτώσσοντες μεγάλοις βάλλετε χερμαδίοις.

Вы, о гимнеты, прячась каждый под своим щитом, кидаете огромные булыжники.

⁹⁰ Borthwick E. K. The Dances of Philocleon and the Sons of Carcinus in Aristophanes' Wasps. P. 46.

⁹¹ Borthwick E. K. The Dances of Philocleon and the Sons of Carcinus in Aristophanes' Wasps. P. 46.

⁹² Roos E. Die tragische Orchestik im Zerrbild der altattischen Komödie. Lund. 1951. S. 179-182.

МакДауэлл приводит аргумент против того, что Филоклеон исполняет движение из пиррихи, так как, по его мнению, танцоры пиррихи подпрыгивали на месте, но не приседали.⁹³

Таким образом, похоже, что Фриних сын Полифрадмона и Фриних сын Меланфа – одно и то же лицо, то есть древний трагик, любимец марафономахов, который возможно писал пиррихи или, более вероятно, трагедию «Пирриха».

Рау⁹⁴ и Вайо⁹⁵ предполагают, что в пассаже имеется в виду Фриних, сын Хорокла, актер и хореут и якобы Филоклеон и Каркиниты пародируют движения из танцев, которые он исполнял, так как они отличались разнообразием фигур. Однако, с одной стороны, Филоклеон в начале пассажа заявляет, что будет состязаться с помощью танцев, которые исполняли древние, так как они лучше того, что придумывают современные танцоры. С другой стороны, кажется странным выводить на сцену современных плясунов, чьи танцы, по-видимому, тоже имели какую-то характерную манеру, для того, чтобы спародировать другого их современника.

Из стк. 1490-1492 очевидно, что Филоклеон отождествляет себя с Фринихом, в чьей манере он танцует.

В пользу того, что в стк. 1490 упоминается именно Фриних-драматург, сын Полифрадмона, говорит, во-первых, тот факт, что Филоклеон противопоставляет любимых трагиков своей молодости плохим – по его мнению – современным плясунам. Он вместе со своими товарищами ранее в комедии уже пел песни Фриниха (стк. 219-220)

⁹³ MacDowell D. M. *Aristophanes Wasps*. Ad 1490.

⁹⁴ Rau P. *Paratragodia: Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*. P. 156.

⁹⁵ Vaio J. *Aristophanes' Wasps. The Relevance of the Final Scenes*. GRBS 12. 1971. P. 347.

Во-вторых, относительно стиха 1490 (πτήσσει Φρύνιχος ὥς τις ἀλέκτωρ - присел Фриних, как тот петух) есть основания предполагать, что это аллюзия на стих Фриниха. У Плутарха трижды [Plut. Mor. 762f; Alk. 4.3; Pelop. 29.11]: приводится без указания автора цитата: ἔπτηξ' ἀλέκτωρ δοῦλος ὥς κλίνας πτερόν – «петух присел как проигравший, опустив перья». Возможно, она из трагедии Фриниха «Взятие Милета», где описывается бойцовый петух, присевший перед своим врагом, словно признающий свое поражение.⁹⁶ Трагедия Фриниха, повествовала о событиях греко-персидских войн, поэтому образ ἀλέκτωρ δοῦλος, побитого бойцового петуха [Arph. Av. 70-71; Ion Trag. fr. 53; Plin. Nat. Hist. 10.47] мог, по мнению Бортвика, быть аллюзией на персидского главнокомандующего, армию или народ в целом, так как петух – это персидская птица (ср. Av. 707, Sud. περσικὸς ὄρνις). У Эсхила [Aesch. Pers. 209] присутствует похожий мотив: Атоссе снится царственный орел (Персия), приседающий перед атакующем его ястребом (Греция).⁹⁷ А так как известно, что Эсхил многое заимствовал у Фриниха, то образ присевшей перед врагом птицы тоже может быть взят у него. В схолии из Равеннского кодекса говорится, что после постановки «Падения Милета» зрители требовали, чтобы Фриниха выкинули из театра и оставили покрытого страхом (δεδοικότα καὶ ὑποπτήσσοντα).⁹⁸

На то, что это был танец, взятый из драмы, лишний раз указывает появление в его речи слов (ср. стк. 1482, 1484), образов и ситуаций, взятых из трагедий.⁹⁹ Вряд ли здесь присутствует аллюзия на какую-то конкретную трагедию, скорее Филоклеон изображает трагического персонажа в общем и

⁹⁶ Borthwick E. K. The Dances of Philocleon and the Sons of Carcinus in Aristophanes' Wasps. P. 44-45.

⁹⁷ Borthwick E. K. The Dances of Philocleon and the Sons of Carcinus in Aristophanes' Wasps. P. 45.

⁹⁸ Rutherford W. G. Scholia Aristophanica: being such comments adscript to the text of Aristophanes as have been preserved in the Codex Ravennas. Vol. II. London, New-York. 1896. Ad 1490.

⁹⁹ Ср. Eur. El. 438, Phoen. 1067, Ba. 170: τίς ἐν πύλαισι; ср. также Arph. P. 179: τίς ἐν Διὸς θύραισιν; κλῆθρα χαλᾶν упоминается в Eur. Med. 1314; Hipp. 808; I.T. 1304; El. 1180; Soph. Ant. 1186-1191.

комически обыгрывает (паратрагедия). Танец сопровождается его собственным описанием и комментариями. Он, по-видимому, отождествляет себя с танцующим Фринихом, говоря в третьем лице, он изображает его танец.¹⁰⁰ Танцевальные фигуры (σχήματα), которые нам доступны из текста: он вертит боками (стк. 1487-1488 *πλευρὰν λυγίσαντος ὑπὸ ῥώμης: / οἷον μυκτῆρ μυκᾶται καὶ σφόνδυλος ἄχεϊ* - с какой силой крутятся мои бока! Только ноздри режут и трещит позвоночник!) при этом тяжело дыша и хрустя позвоночником. Олсон говорит, что это движение типично для борцов и танцоров [Eur. fr. 369; Theoc. 1.97-98; Poll. 4.97].¹⁰¹ Майнеке первым предположил, что это движение было характерно для танца, называемого ἴγδις или ἴγδισμα [Ath. 629]¹⁰², Роос его поддержал¹⁰³, однако нет оснований утверждать, что эти движения не были частью какого-либо другого танца, и неизвестно, был ли этот танец включен в трагедию ранними драматургами, так как о нем мы почти ничего не знаем.¹⁰⁴ МакКери справедливо замечает, что вообще в древности танцы не разграничивались по жанрам так сильно, как, например, современные, и если какое-то движение относилось к одному танцевальному жанру, то это не значит, что оно не могло появляться и в других.¹⁰⁵

Следующее движение – Филоклеон приседает (стк. 1490 *πτήσσει Φρύνιχος ὥς τις ἀλέκτωρ* - присел Фриних, как какой-то петух), изображая Фриниха. Как уже было сказано выше – движение характерно для побитого петуха, отступающего перед врагом. Скорее всего, строка отсылает нас к трагедии Фриниха «Падение Милета», о чем говорилось выше. Таким образом он сначала приседает и после задирает кверху ноги (стк. 1492 *σκέλος οὐράνιον γ' ἐκλακτίζων* - выбрасывая ногу вверх к небу). Слово *ἐκλακτίσματα*

¹⁰⁰ Aristophanes: Wasps / Ed. Biles Z. P., Olson S. D. ad 1484-1495.

¹⁰¹ Aristophanes: Wasps / Ed. Biles Z. P., Olson S. D. ad loc.

¹⁰² Mineke A. Fragmenta comicorum graecorum Vol. III. 1857. P.69.

¹⁰³ Roos E. Die tragische Orchestik im Zerrbild der altattischen Komödie. Lund. S. 21-76.

¹⁰⁴ Aristophanes Wasps/ Ed. with Introd. and Comment. MacDowell D. M. ad loc.

¹⁰⁵ MacCary W. T. Philokleon Ithyphallos: Dance, Costume and Character in the Wasps. TAPA. Vol. 109. 1979. P. 143.

употребляется у Poll. 4. 102 (τὰ δὲ ἐκλακτίσματα γυναικῶν ἢν ὀρχήματα. ἔδει γὰρ ὑπὲρ τὸν ὦμον ἐκλακτίσαι), где говорится, что женщины исполняли такое движение, при котором нужно было так высоко задрать ногу, чтобы достать ею до плеча.¹⁰⁶ Это упоминание послужило основанием для предположения Рооса, что движения Филоклеона представляют собой повторение движений гетер, которым он научился на симпосии. МакДауэлл верно замечает, что Филоклеон не может этого делать, так как он на данный момент изображает Фриниха.¹⁰⁷

Нам не представляется возможным соотнести те движения, которые Филоклеон выдает за танец в стиле Фриниха и Феспида, с реальными прототипами, так как мы слишком мало знаем об этой части греческих представлений.¹⁰⁸

Также нельзя не согласиться с МакДауэллом, что современники Аристофана, скорее всего, не знали, как выглядели танцы в трагедиях древних. Очевидно, трагики упоминаются здесь только в качестве представителей древней афинской драмы, а Филоклеон изображает, каким образом, по мнению современников Аристофана, выглядели танцы у ранних трагиков.¹⁰⁹ И изображает их весьма комично. Однако Роос уверен, что Филоклеон действительно исполнял движения из танцев ранних трагедий, так как, возможно их танцевали гетеры на симпосии, где их и увидел Филоклеон.¹¹⁰ Томас МакКери приводит абсолютно отличающуюся от предыдущих версию. Он полагает, что зрители видели перед собой некоего рода стилизованные движения, являющиеся чем-то между обычными движениями и танцем, он сравнивает это явление с *паракатаλογῆ* - нечто между обычной речью и песней.¹¹¹ Сложность, по его мнению, состоит в том,

¹⁰⁶ Aristophanes: Wasps / Ed. Biles Z. P., Olson S. D. ad loc.

¹⁰⁷ Aristophanes Wasps / Ed. with Introd. and Comment. MacDowell D. M. Ad loc.

¹⁰⁸ Aristophanes: Wasps / Ed. Biles Z. P., Olson S. D. ad 1484-1485.

¹⁰⁹ Aristophanes Wasps / Ed. with Introd. and Comment. MacDowell D. M. Ad 1484.

¹¹⁰ Roos E. Die tragische Orchestik im Zerrbild der altattischen Komödie. S. 201-202.

¹¹¹ MacCary W. T. Philokleon Ithyphallos: Dance, Costume and Character in the Wasps. P. 140.

что музыка и танцы (судя по описанию танцевальных движений и музыкальному ритму) использованы трагические, но обыграны через призму комедии. Это может быть либо случайно получившаяся смесь трагического и комического танца; пародия на новую музыку и танец; представление музыки и танцев, которые действительно были представлены в трагедии времен Феспида и Фриниха, ведь Филоклеон в своей молодости, возможно, мог видеть танцы из ранних трагедий.¹¹² МакКери полагает, что в танце Филоклеона смешались движения из комедии (κόρδαξ¹¹³, σίκιννις¹¹⁴) и трагедии, но в то же время в основу положены движения из трагедии, какими они были у Фриниха или Феспида.¹¹⁵

Последующий комментарий Филоклеона о танце Фриниха (стк. 1493 *προκτὸς χάσκει* - разинул) выглядит весьма неоднозначно. Если эта фраза принадлежит Ксанфию (или Сосию)¹¹⁶, то она – очередной нелестный комментарий раба к действиям Филоклеона, и дальнейших вопросов не возникает. Однако если эту фразу произносит сам Филоклеон¹¹⁷, что представляется более вероятным, так как следующая фраза явно принадлежит рабу, то она выглядит довольно странно. МакДауэлл понимает этот комментарий таким образом: Филоклеон так высоко задирает ноги, что как будто садится на шпагат.¹¹⁸ Необычно, что Филоклеон говорит так о Фринихе, так как, исходя из более ранних сцен, мы знаем, что Филоклеон с почтением относится к любимому трагику его молодости, а данный пассаж строится на противопоставлении его плохим танцорам современности. Если

¹¹² MacCary W. T. *Philokleon Ithyphallos: Dance, Costume and Character in the Wasps*. P. 143-144.

¹¹³ В качестве движений были использованы элементы этого танца: Lawler L. *The Dance of the Ancient Greek Theatre*. Iowa City. 1964. P. 58.

¹¹⁴ Танец, характерный для сатировой драмы: Webster T.B.L. *The Greek Chorus*. London. 1970. P. 185.

¹¹⁵ MacCary W. T. *Philokleon Ithyphallos: Dance, Costume and Character in the Wasps*. P. 144.

¹¹⁶ *The Wasps of Aristophanes* / ed. Starkie W. J. M. London. 1897; *Aristophanis Vespae: cum prolegomenis et commentariis* / ed. van Leeuwen J.F. Lugduni Batavorum. 1893.

¹¹⁷ *Aristophanes: Wasps* / Ed. Biles Z. P., Olson S. D. *Aristophanes Wasps* / Ed. with Introd. and Comment. MacDowell D. M. *Aristophanes Comoediae* / ed. Hall F.W. Geldart W.M. Vol. 1. Oxford. 1907.

¹¹⁸ *Aristophanes Wasps* / Ed. with Introd. and Comment. MacDowell D. M. ad loc.

принимать во внимание такое чтение, то, вероятно, можно говорить о пародии на Фриниха. Во-первых, примем во внимание тот факт, что танцы Фриниха исполняет старик, только что вернувшийся пьяным с симпозию: персонаж выглядит нелепо и смешно, поэтому нельзя воспринимать его слова и действия серьезно. Во-вторых, если стк. 1490 отсылает нас к трагедии Фриниха, то, как отмечалось во Введении, это может быть типичным аристофановским указанием на пародию, так как указано имя автора и, возможно, даже приведена непрямая цитата из его произведения. В-третьих, стк. 1493 представляет собой сатирическое замечание относительно танцев Фриниха. Однако, можно воспринимать эту фразу и другим образом: Филоклеон так высоко задирает ноги и так этому рад, что его *προκτὸς χάσκει*, – тогда это, наоборот, является поводом для гордости. А употребление сниженной лексики для Филоклеона, как для комического персонажа, нормально. Если трактовать текст таким образом, то фраза не противоречит тому, что Филоклеон Фриниха любит и читит.

Таким образом, в этой части работы мы выяснили, что, скорее всего, Фриних, чей танец изображает Филоклеон – древний трагик, а не танцор или драматург времен Аристофана. Про сам жанр танца нельзя сказать ничего однозначного, так как мы не располагаем достаточной информацией об этой составляющей театральных представлений, может быть, это смесь комических танцев, а может быть, представления о настоящем древнем трагическом танце поданы через призму комедии. Вряд ли по танцу Филоклеона можно понять, как на самом деле выглядела трагическая пляска. Учитывая, что она исполняется пьяным и безумным танцором, нельзя ее воспринимать как что-то большее, чем пародию на танец.

2. Филоклеон и Каркиниты

После того, как Филоклеон исполняет свой импровизированный танец, он повторно, уже самостоятельно вызывает неких трагиков на состязание:

Φιλοκλέων

φέρε νυν ἀνείπω κἀνταγωνιστὰς καλῶ.

εἴ τις τραγῳδός φησιν ὀρχεῖσθαι καλῶς,

ἐμοὶ διορχησόμενος ἐνθάδ' εἰσίστω.

φησὶν τις ἢ οὐδεὶς;

Филоклеон: А ну-ка теперь объявлю, что вызываю соперников. Если какой-нибудь трагик заявляет, что прекрасно танцует, то пусть выйдет сюда, чтобы состязаться со мной в танце. Заявляет кто-нибудь или никто?

После этих слов один за другим под язвительные комментарии Филоклеона и раба на сцену (возможно, из зала) выходят сыновья Каркина. МакДауэлл¹¹⁹ считает, что в комедии могли выступать и сами Каркин с сыновьями, а не переодетые танцоры. Но представляется маловероятным, что они бы на это согласились. Поэтому танцевать могли те же самые актеры, которые играли мальчиков в стк. 230-241, возможно, переодетые в костюмы крабов или других морских существ.¹²⁰

Каркин был трагиком, современником Аристофана. Сохранилось несколько названий и фрагментов¹²¹ из его произведений, не так давно был

¹¹⁹ Aristophanes Wasps / Ed. with Introd. and Comment. MacDowell D. M. Макдауэлл склонен полагать, что Каркин и сыновья сами выступили в комедии, и считает весьма неправдоподобным, что вместо них выступали другие актеры. Комментаторы до МакДауэлла никак не высказываются о том, выступали ли на сцене Каркиниты или актеры.

¹²⁰ Aristophanes: Wasps/ ed. with transl. and notes Sommerstein A. H. Warminster. 2004. ad 1500-1515.

¹²¹ Nauck A. Tragicorum graecorum fragmenta. P. 797-800.

найден папирус со значительным отрывом из его «Медеи».¹²² Много о нем и его сыновьях известно из комедий самого Аристофана. Помимо «Ос» они упоминаются еще в «Облаках» стк. 1261-1265:

Στρεψιάδης

τίς οὗτοςί ποτ' ἔσθ' ὁ θρηγῶν; οὔτι που

τῶν Καρκίνου τις δαιμόνων ἐφθέγξατο;

Стрепсиад: Кто здесь жалобно поющий? Не божество ли это какое-то Каркина заголосило где-то?

В Равеннской рукописи говорится, что фраза Аминия (стк. 1464-1465) «ὦ σκληρὲ δαῖμον, ὦ τύχαι θραυσάντυγες/ ἵππων ἐμῶν, ὦ Παλλὰς ὥς μ' ἀπόλεσας» – «Суровое божество, о судьба, сломавшая мою колесницу! О Паллада, я погиб» - цитата из произведения Ксенокла сына Каркина «Ликимн».¹²³ Также там говорится следующее: Εὐφρόνιος παρὰ Ξενοκλεῖ εἶναί φησι τὸ «χρυσάμπυκες» παραπεποιῆσθαι. Следующая фраза Стрепсиада, видимо, тоже является отсылкой к «Ликимну»: τί δαί σε Τληπόλεμός ποτ' εἴργασται κακόν; - «Чем тебя Тлептолем обидел?»

Также все семейство упоминается в «Мире» стк. 781-793 и 864. Здесь уже изображена острая сатира на сыновей Каркина в стк. 789-790: ἀλλὰ νόμιζε πάντας/ ὄρνυγας οἰκογενεῖς γυλιαύχενας ὀρχηστὰς/ ναννοφυεῖς σφυράδων ἀποκνίσματα μηχανοδίφας – «Но знай, что они все перепела домашние, с длинной шеей танцоры, карлики, козий помет, горазды на выдумки». В схолиях говорится, что сыновей Каркина звали Ксенокл, Ксенотим и Ксенарх или Ксеноклеит. Все они, похоже, были танцорами¹²⁴, а сам Каркин и Ксенокл к тому же еще писали трагедии.¹²⁵ В своих комедиях Аристофан

¹²² Belis A. Un papyrus musical inédit au Louvre. Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. 148. 2004. P. 1305-1329.

¹²³ Cp. Nauck. Tragicorum Graecorum Fragmenta. P. 770.

¹²⁴ Aristophanes Wespen / ed. Lenz L. 2014. Ad 1501.

¹²⁵ Nauck. Tragicorum Graecorum Fragmenta. P. 770; 797-780.

постоянно смеется над их небольшим ростом и миниатюрным телосложением. Поэтому, например, в «Мире» они названы сначала ὄρνυγες, ναννοφυαί (ὀρχησταί). В эклоге «Ос» они сравниваются с разными видами животных, которые отличаются своими небольшими размерами (подробнее см. ниже). Μηχανοδίφαι они все названы из-за Ксенокла, который, видимо, очень часто использовал в своих трагедиях театральные машины, что тоже у Аристофана является поводом для иронии. У комика Платона¹²⁶ в «Софистах» об этом говорится таким образом:

Ξενοκλῆς ὁ δωδεκαμήχανος/ ὁ Καρκίνου παῖς τοῦ θαλαττίου/ τὸ Спорγίλου
κουρεῖον, ἔχθιστον τέγος/ καὶ γὰρ Προμηθεύς ἐστὶν ἀνθρώποις ὁ νοῦς.

Ксенокл, знающий двенадцать приемов (приспособлений), сын морского Каркина, цирюльня Споргила, жилище смертельного врага и Прометей есть разум для людей.

Также все семейство упоминается в стк. 864: εὐδαιμονέστερος φανεῖ τῶν Καρκίνου στροβίλων – Счастливее будешь казаться, чем пируэты Каркина. Здесь значение слова στροβίλοι до конца неясно, то ли оно используется в значении «волчки», «вихри» то ли «пируэты», ясно одно, что под στροβίλοι подразумеваются сыновья Каркина и делается указание на их танцевальные движения. У Афиней [Ath. 630a] στροβίλος перечисляется среди прочих названий танцев. Видимо, кружение вокруг собственной оси являлось основным элементом их танцев, так как то же самое движение упоминается и в «Осах». Либо таким образом в очередной раз иронически обыгрывается имя Καρκίνος, и имеются в виду улитки или моллюски, которых наличие панциря роднит с крабами.¹²⁷ Уже отдельно ото всех Ксенокл упоминается в «Фесмофориадзусах» [Thesm. 440-442]: ὥστ' ἂν εἰ λέγοι παρ' αὐτὴν/ Ξενοκλῆς ὁ Καρκίνου, δοκεῖν/ ἂν αὐτόν, ὥς ἐγῶμαι/ πᾶσιν ὑμῖν/ ἄντικρυς μηδὲν λέγειν –

¹²⁶ Kock T. Comicarum atticorum fragmenta Vol. I. Teubner. 1880. P. 603.

¹²⁷ Rutherford W.G. Scholia Aristophanica: being such comments adscript to the text of Aristophanes as have been preserved in the Codex Ravennas. 1896. Ad Pax 864.

«Если бы вместо нее говорил Ксенокл, сын Каркина, как я считаю, никто из вас не сказал бы ничего против». По мнению схолиаста, о нем говорится таким образом, потому что он был изобретателен (ἐυμήχανον) в драмах и его имя вставлено здесь для того, чтобы проиллюстрировать изобретательность и ораторские навыки женщин.¹²⁸ Очевидно, что нельзя воспринимать это серьезно, а скорее наоборот – хор имеет в виду, что либо его собственные речи были бессмысленные, либо речи персонажей в его драмах. Итак, из всех приведенных фрагментов, где упоминаются Каркин и его сыновья прекрасно видно, что Аристофан эту семью не одобрял, по крайней мере в комедиях, и они были одним из излюбленных предметов для насмешек.

Судя по упомянутым фрагментам из комедий, Каркин или его сыновья были известны, благодаря своим очень необычным танцам. Sommerstein связывает упоминаемого здесь Каркина с другим, который был одним из триерархов в 432-431 гг. до н.э., таким образом он объясняет эпитеты Каркина в стк. 1518, 1532. К тому же в приведенном выше фрагменте Платона-комика Каркин также назван θαλάττιος; видимо, не только один Аристофан любил пошутить над его именем, либо комик Платон взял этот эпитет прямо из нашего пассажа.

Из фрагментов видно, что в комедиях Аристофана образ Каркина тесно связан с образом его сыновей, чьи физические особенности (маленький рост) и экстравагантность танцев были постоянным источником насмешек Аристофана. В «Осах» они выходят в таком порядке: первым выходит средний сын (стк. 1501-1502 υἱὸς Καρκίνου/ ὁ μέσατος), о котором ничего доподлинно не известно. Филоклеон начинает шутить о его «крабьей» натуре (стк. 1503 ἀλλ' οὗτός γε καταποθήσεται - он будет проглочен). Потом иронизирует: ἀπολῶ γὰρ αὐτὸν ἐμμελείᾳ κονδύλου./ ἐν τῷ ῥυθμῷ γὰρ οὐδὲν ἔσται - «Убью его ритмичном ударом кулака. Ведь в ритме он ничто». У

¹²⁸ Rutherford W.G. Scholia Aristophanica: being such comments adscript to the text of Aristophanes as have been preserved in the Codex Ravennas. 1896. Ad Thesm. 441.

Афиней ἐμμελεία упоминается [Ath. 629d, 630e], как вид трагического танца, которому свойственна торжественность и круг движений ограничен. Также она сравнивается у него с другим танцем – гимнопедией, о которой сказано, что мальчики машут руками, изображая кулачный бой (Ath. 631b ὥστ' ἐμφαίνειν θεωρήματά τινα τῆς παλαίστρας καὶ τοῦ παγκρατίου).

Второй танцор, старший сын, вероятно, Ксенотим, обеспечит вкусное блюдо (стк. 1506 νῆ Δί' ὠψώνηκ' ἄρα). Когда выходит третий, трагик Ксенокл, то его встречают неясным и туманным высказыванием (стк. 1507-1511):

Ξανθίας

μὰ τὸν Δί' οὐδέν γ' ἄλλο πλὴν γε καρκίνους:

προσέρχεται γὰρ ἕτερος αὖ τῶν Καρκίνου.

Φιλοκλέων

τουτὶ τί ἦν τὸ προσέρπον; ὅξις¹²⁹ ἢ φάλαγξ¹³⁰;

Ξανθίας

ὁ πινοτήρης οὗτός ἐστι τοῦ γένους,

ὁ σμικρότατος, ὃς τὴν τραγωδίαν ποιεῖ.

Ксанфий: Клянусь Зевсом, ничего другого кроме крабов! Идет и этот из сыновей Карина.

Филоклеон: Что это приползло? Оксида или паук?

Ксанфий: крабик по происхождению, самый младший, который пишет трагедии.

¹²⁹ Такое чтение дают манускрипты RVGJ. Конъектура Бортвика - ὥτος.

¹³⁰ Такое чтение дают манускрипты VGJ. Манускрипт R: φάλαξ. Конъектура Бортвика: σφάλαξ.

По мнению ван Лёвена,¹³¹ оба слова - ὄξις, и φάλαγξ, – названия морских рыб, которые больше нигде не засвидетельствованы. Все остальные комментаторы затрудняются в объяснении, почему Ксенокл сравнивается с оксидой или пауком. Самым простым способом можно объяснить это очередной насмешкой над его небольшим ростом и, весьма возможно, над движениями, с которыми он выходит на сцену.¹³² Другое объяснение – что у Филоклеона вообще всегда странные сравнения (ср. 193-195: ἐγὼ πονηρός; οὐ μὰ Δί' ἀλλ' οὐκ οἶσθα σὺ νῦν μ' ὄντ' ἄριστον: ἀλλ' ἴσως, ὅταν φάγῃς ὑπογάστριον γέροντος ἡλιαστικοῦ - Я испорченный? Клянусь Зевсом, не знаешь ты какой из меня теперь завтрак: но справедливо (узнаешь), когда отведаешь подбрюшины старого гелиаста. Стк. 363-364: ὥσπερ με γαλῆν κρέα κλέψασαν τηροῦσιν ἔχοντ' ὀβελίσκους – Они караулят меня с вертелами в руках, словно стащившую мясо куницу. Стк. 510-511 οὐδὲ χαίρω βατίσιν οὐδ' ἐγχέλεσιν, ἀλλ' ἥδιον ἂν δίκιδιον σμικρὸν φάγοιμ' ἂν ἐν λοπάδι πεπνιγμένον – Не хочу ни скатов, ни угрей, лучше б я съел тяжбишку маленькую в горшке тушеную. Стк. 794-795 ἀλεκτρούονος μ' ἔφασκε κοιλίαν ἔχειν: 'ταχὺ γοῦν καθέψεις τὰργύριον,' ἧ δ' ὃς λέγων – Сказал, что у меня желудок петушиный: «быстро же перевариваешь деньги») и шутка относится к нему, а не к Ксеноклу.¹³³ Бортвик предлагает в этом месте конъектуру и меняет ὄξις на ὄτος, а φάλαγξ на σφάλαξ. Он объясняет это тем, что, вероятно, Ксенокл, появляясь, исполняет танец σκῶψ, σκώπευμα или σκολός, который упоминается у Полидевка [Poll. 4. 103] и Афиней [Ath. 629f]. Афиней перечисляет его среди остальных танцев, и он, судя по контексту, относится либо к шутовским пляскам, либо к тем, которые исполнялись под флейту. Для нашего пассажи он подходит в обоих случаях. Также он добавляет: ἧν δὲ ὁ σκῶψ τῶν ἀποσκοπούντων τι σχῆμα ἄκραν τὴν χεῖρα ὑπὲρ τοῦ μετώπου κεκυρτωκότων – Совиная пляска – это такого рода танцевальное движение, при котором

¹³¹ Aristophanis Vespaе: cum prolegomenis et commentariis / ed. van Leeuwen J.F.. Lugduni Batavorum. 1893. Ad 1509.

¹³² Borthwick E. K. The Dances of Philocleon and the Sons of Carcinus in Aristophanes' Wasps. P. 47.

¹³³ The Wasps / ed. Starkie W. J. M. London. 1896. Ad loc.

держали руку сверху над переносицей при этом пригибаясь. Также в этом месте Афиней ссылается на строки из недошедших до нас «Послов»¹³⁴ Эсхила: καὶ μὴν παλαιῶν τῶνδὲ σοὶ σκολευμάτων – и тебе из этих старых совиных танцев (ср. Hesych. 4, 55; Phot. Lex. 527, 7). То есть, если верить Афинейю, то уже для Эсхила этот танец был древним. Можно предположить, что его танцевали еще и Феспид с Фринихом. Полидевк добавляет, что это такой вид танца, при котором танцор поворачивает голову из стороны в сторону, изображая птицу, которая застигнута врасплох.¹³⁵ Видимо, опять же исходя из контекста у Афинейя, этот танец не был экзотическим для сцены и был свойственен сатировой драме. Если принимать во внимание эту конъектуру, то, по мнению самого Бортвика, она должна пролить свет на то, что происходило в этот момент на сцене. По его мнению, Ксенокл (или, точнее, актер, его изображающий) взял за основу σκῶψ и добавил новые элементы: он не только прикладывал ладонь ко лбу и озирался по сторонам, как это описано у Афинейя и Полидевка, но и вращал руками и ногами как паук или воспроизводил какие-либо другие необычные движения (ср. возглас Филоклеона: τοῦτ' ἐστὶν ἡν τὸ προσέρπον; - что это приползло?). В таком случае сравнение Ксенокла с πινωτήρης тоже указывает на движения из танца совы, так как принято отождествлять πινωτήρης с крабом-горошиной, который прячется в раковинах других морских созданий, к тому же его размеры ничтожно малы, и это снова является шуткой по поводу роста танцора.¹³⁶ Однако в самом тексте ничего не указывает на то, что актеры начинали танцевать раньше стк. 1518, кроме ὁξὺς (ὄξος), φάλαγξ (φάλαξ или σφάλαξ) и πινωτήρης, которые употребляются в связи с появлением на сцене Ксенокла и могут указывать на танцевальные движения. Тогда получается, что из всех трех братьев танцует до стк. 1518 только Ксенокл, а остальные просто выходят на сцену, либо они все танцуют, но отдельного комментария

¹³⁴ Nauck. Tragicorum Graecorum Fragmenta. P. 26.

¹³⁵ Подробнее о танце см. Lawler L. The Dance of the Owl and Its Significance in the History of Greek Religion and the Drama. TAPA. Vol. 70. P. 482-502.

¹³⁶ Borthwick E. K. The Dances of Philocleon and the Sons of Carcinus in Aristophanes' Wasps. P. 49-51.

удостоился только Ксенокл, жертва аристофановских нападков не только в этой комедии. Олсон предполагает, что ранее описанный танец Филоклеона – разминка перед танцевальным состязанием с Каркинитами в стк. 1518-1534.¹³⁷ Либо этот комментарий Филоклеона вовсе ничего не значит, а юмор обращен против абсурдности и неуместности его комментариев.¹³⁸ Поэтому можно предположить, что они тоже каким-то образом разминаются, выходя на сцену.

Далее перед зрителями появляется сам Каркин, и начинается финальный танец (стк. 1518-1537). Итак, какие танцевальные движения упомянуты? Каркин, Каркиниты и, возможно, вместе с ними Филоклеон вращаются вокруг своей оси (стк. 1517 βεμβικίζωσιν ἑαυτούς), водят хоровод по кругу (стк. 1523 πόδα κυκλοσοβεῖτε), кто-то высоко задирает ноги, как Фриних (стк. 1524-1525 καὶ τὸ Φρυνίχειον/ ἐκλακτισάτω τις), снова вращаются волчком и водят хоровод, похлопывают себя по животу, задирают ноги и вращаются (стк. 1529-1530 στρόβει, παράβαινε κύκλῳ καὶ γάστρισον σεαυτόν,/ ῥίπτε σκέλος οὐράνιον: βέμβικες ἐγγενέσθων). Предположение, что хор обращается только к Каркинитам, осложняется фразой: καὶ τὸ Φρυνίχειον/ ἐκλακτισάτω τις – и пусть кто-нибудь выбросит ноги вверх, как Фриних. Если на данный момент танцуют только они, то это рушит первоначальную установку – танцы из старой трагедии, которые исполняет Филоклеон, лучше современных, которые танцуют Каркин и Каркиниты. Почему тогда они воспроизводят движения из танцев Фриниха? Роос¹³⁹ верно замечает, что лицо, которому хор приказывает исполнять те или иные движения, на протяжении пассажа меняется. Когда хор приказывает Каркинитам, то он обращается к ним во 2 лице pl. (ср. πηδᾶτε, κυκλοσοβεῖτε). Со стк. 1528 лицо меняется на 2 sg. (ср. στρόβει, παράβαινε, ῥίπτε), потом к самому концу сцены хор снова обращается

¹³⁷ Aristophanes: Wasps / Ed. Biles Z. P., Olson S. D. Oxford University Press. 2015. ad 1490-1493.

¹³⁸ Aristophanes: Wasps / Ed. Biles Z. P., Olson S. D. Oxford University Press. 2015. ad 1507-1511.

¹³⁹ Roos E. Die tragische Orchestik im Zerrbild der altattischen Komödie. S. 95-96.

к актерам во множественном числе. Итак, следовательно, в какой-то момент хор переключает свое внимание на Филоклеона, который участвует в танцевальном состязании с Каркинитами. В стк. 1525 глагол стоит в аог. *imperat*. Роос считает, что эта фраза тоже обращена к кому-то из Каркинитов или самому Каркину. Однако, возможно, хор здесь говорит с Филоклеоном, который уже задирает ногу по-фриниховски в стк. 1490. Нельзя утверждать, что *τις* – это Филоклеон, а не кто-то другой. Но в том случае, если эта просьба хора обращена к Филклеону, то главная установка пассажа (Филоклеон танцует древние танцы, а Каркиниты современные) сохраняется.

В конце пассажа хор произносит:

ἀλλ' ἐξάγετ', εἴ τι φιλεῖτ' ὀρχούμενοι, θύραζε

ἡμᾶς ταχύ: τοῦτο γὰρ οὐδεὶς πω πάρος δέδρακεν,

ὀρχούμενον¹⁴⁰ ὅστις ἀπήλλαξεν¹⁴¹ χορὸν τραγῳδῶν¹⁴²

Уведите, будьте добры, нас отсюда быстро, танцуя, ведь раньше такого никогда не бывало, чтобы кто-либо уводил (отсылал) танцующий (танцуя) хор из трагических актеров (или трагический хор).

Так для нас и осталось неясным из текста: кто же победил в агоне – Филоклеон или Каркиниты? Видимо, имели место какие-то невербальные указания на победителя, которые нам недоступны, хотя выглядит это весьма странно, так как победитель агона должен быть обозначен. По мнению Рооса,¹⁴³ победили Каркиниты. Он основывает свое предположение на том, что глаголы (*ἐξάγετε*, *φιλεῖτε*) стоят в форме множественного числа, как и в стк. 1520, 1523, и, следовательно, хор обращается к сыновьям Каркина. Но после этих строк адресат обращений хора изменяется дважды: сначала они

¹⁴⁰ Рукописи VJ дают *ὀρχούμενον*, RG - *ὀρχούμενος*.

¹⁴¹ RV: *ἀπήλλαξεν*; Γ: *ἀπήλλαξε*.

¹⁴² RVΓ: *τραγῳδῶν*; J: *τραγῳδόν*.

¹⁴³ Roos E. Die tragische Orchestik im Zerrbild der altattischen Komödie. S. 140.

обращаются к Филоклеону, потом к появившемуся на сцене Каркину. И вполне возможно, что хор в конце обращается ко всем танцорам.¹⁴⁴ В таком случае, кто уводит хор со сцены? Вайо предлагает три решения этого вопроса: Филоклеон идет перед Каркином и тремя Каркинитами, которые возглавляют четыре колонны хора; Каркин ведет остальных четырех актеров, которые возглавляют четыре колонны; Филоклеон вместе с Каркином идут впереди трех Каркинитов, которые ведут за собой три колонны хора. Так как обычно хор в комедии делится либо на четыре колонны, либо на шесть рядов, то более вероятными оказываются первый и второй вариант. Из этих двух более вероятным представляется первый, так как Каркин и его сыновья образуют группу лучше, чем Филоклеон с Каркинитами, так как отец и сыновья, вероятно, были одинаково одеты и в целом их образ в эксode противопоставляется образу Филоклеона, который, получается, является руководителем процессии и вообще зачинателем агона, но это не значит, что из агона именно он вышел победителем.¹⁴⁵ Следовательно, нам так и не удастся понять, кто же победил в агоне, основываясь только на тексте. Вероятно, зрителям комедии было доступно больше, чем нам. Поэтому нам остается неясным, какие танцы все-таки признаны лучшими – древние или современные. Остается об этом догадываться, зная позицию Аристофана: старые музыка, танцы, трагедии всегда лучше, чем современные.

МакДауэлл считает, что слова в этой сцене были просто фоном и не несли в себе никакой смысловой нагрузки, точно так же как и музыка. Скорее всего, актеры изображали собственные танцы Каркинитов, которые и были противопоставлены танцам Фриниха. К тому же мы видим, что некоторые танцевальные фигуры, упомянутые в данном пассаже, также встречаются и в других комедиях в пассажах, где фигурируют Каркиниты. Также он предполагает, что вскидывание ног кверху, которые упоминаются в стк. 1492, 1525 и 1530 были движением, свойственным и для древних, и для

¹⁴⁴ Vaio J. Aristophanes' Wasps. The Relevance of the Final Scenes. 348.

¹⁴⁵ Vaio J. Aristophanes' Wasps. The Relevance of the Final Scenes. P. 350-351.

модернистских танцев. Также он верно замечает, что финальная сцена могла быть длиннее, чем может показаться, исходя из текста и не все движения могли быть прокомментированы хором.¹⁴⁶

Утверждение хора о том, что это первая постановка, где он уходит со сцены танцуя или его провожают танцующие зрители, мы не можем ни подтвердить, ни опровергнуть. На самом деле легко проследить, что у Аристофана хор часто таким образом покидает сцену. Старке замечает, что в эксодах у Аристофана звучат либо популярные песни, либо пародийные оды на известные песни. Песню в эксоде «Ос» он относит ко второму разряду.¹⁴⁷ Примечательно, что начиная с стк. 1521 размер меняется на архилохову строфу, которая единственный раз используется для такого длинного пассажа. Из-за необычности размера тоже можно предположить, что здесь присутствует пародия на какую-то недошедшую популярную песню. В схолиях к «Облакам» стк. 542 говорится, что здесь хор танцует комический танец *кóρδαξ*, покидая сцену. Но почему схолиаст делает такое предположение – неясно, а кроме этого упоминания о роде танца, других не засвидетельствовано. А необычно то, что хор ведут танцоры и при этом он исполняет *кóρδαξ*, который был шутовским и непристойным танцем.¹⁴⁸

Таким образом, мы рассмотрели представленные в эксоде комедии образы Феспида и Фриниха, проследили, какой из нескольких Фринихов, которые могли бы упоминаться в данном пассаже, вероятнее всего подходит к заданной в начале эксода теме противопоставления старых и новых танцев. Попытались восстановить, как выглядели танцы Филоклеона и Каркинитов. На основе разных чтений предположили, кто уводит хор со сцены, танцевали ли сам хор, покидая сцену, и насколько это было необычным явлением для Древней комедии и в частности для комедии Аристофана. Имя победителя агона на основании текста осталось неясным.

¹⁴⁶ Aristophanes Wasps/ Ed. with Introd. and Comment. MacDowell D. M. ad 1516-1537.

¹⁴⁷ The wasps / ed. Starkie W. J. M. London. 1896. Ad 1536.

¹⁴⁸ The wasps / ed. Starkie W. J. M. London. 1896. Ad loc.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данной работе мы, опираясь на специальную литературу, изложили представление о зародившемся в V в до н.э. жанре Новой музыки, о предпосылках ее появления и жанровых особенностях. В связи с этим проследили, какие из нововведений поэтов-авангардистов Аристофан перенял, а какие он высмеивал в своих комедиях. На основе работ Шлезинджера, Циммермана и Рау обозначили специфику аристофановской пародии, основанной на понятии паратрагедии.

На основе пассажей из «Птиц» и «Ос» рассмотрели вероятность того, что пародия могла быть представлена в комедии невербальными способами. Целью данной работы было выяснить, является ли исполняемая музыка и танец пародией на музыку нового стиля и было доказано, что пародия имела место быть и, более того, была намеренной.

Был рассмотрен образ Прокны из «Птиц». Благодаря обзору музыки, которую она играла, и ее внешнему облику было доказано, что данный образ является пародией на музыку авангарда. Были рассмотрены проблемы, связанные с появлением, дальнейшим исчезновением и перевоплощением этого персонажа в комедии. Также были рассмотрены образы Поэта (представителя старой школы) и Кинесия (одного из поэтов-авангардистов). Во второй части работы были рассмотрены танцы Филоклеона и сыновей Каркина в эксоде «Ос». Были рассмотрены проблемы, связанные с восстановлением текста и историческими реалиями. Выявлено, что здесь также могла быть пародия на танец Каркинитов выраженная, большей частью, невербальными способами.

Таким образом, было доказано, что о пародии у Аристофана можно говорить не только на уровне текста, но и на невербальном уровне.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Almazova N. Musical Mimicry: An Old Trait of the New Music? В печати.
2. Barker A. Transforming the Nightingale: aspects of Athenian musical discourse in the late fifth century. *Music and the Muses: The Culture of 'Mousikē' in the Classical Athenian City* / Ed. P. Murray, P. Wilson. Oxford. 2004. 185-204.
3. Belis A. Un papyrus musical inédit au Louvre. *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*. 148. 2004. 1305-1329.
4. Beta S. Madness on the Comic Stage: Aristophanes' Wasps and Euripides' Heracles. *GRBS* 40. 1999. 135-58.
5. Borthwick E. K. The Dances of Philocleon and the Sons of Carcinus in Aristophanes' Wasps. *The Classical Quarterly* Vol. 18. 1968. 44–51.
6. Ceccarelli. La pirrica di Frinico e le pyrrhichai attribuite a Frinico figlio di Melanthas. *Ιστορία. Studi offerti dagli allievi a Giuseppe Nenci in occasione del suo settantesimo compleanno*. Galatina. 1994. 77-93.
7. Csapo E. The Politics of the New Music. *Music and the Muses: The Culture of 'Mousikē' in the Classical Athenian City* / Ed. P. Murray, P. Wilson. Oxford. 2004. 207-248.
8. Dearden C. W. *The Stage of Aristophanes*. London. 1976.
9. Dover K. J. *Arostophanic Comedy* // University of California Press. Berkeley, Los Angeles. 1972.
10. Felton C. C. *The Birds of Aristophanes*. Cambridge. 1849.
11. Gelzer T. Some Aspects of Aristophanes' Dramatic Art in the Birds. *Oxford readings in Aristophanes*. Oxford. 1996.
12. Kock T. *Ausgewählte Komödien des Aristophanes*. Bd. IV. Berlin. 1876.
13. Lawler L. The Dance of the Ancient Greek Theatre. *Iowa City*. 1964. 482-502.

14. MacCary W. T. Philokleon Ithyphallos: Dance, Costume and Character in the Wasps. TAPA. Vol. 109. 1979. 137-147.
15. MacEvilley T. Development in the Lyrics of Aristophanes. American Journal of Philology. Vol. 91. 1970. 257–276.
16. Molitor M. V. Phrynichos, a Note on Aristophanes, Vespae, 1490-3. Hermes. Bd. 112. 1984. 152-154.
17. Newiger H.-J. Antike Komödien. Munich. 1987.
18. Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Bd. XX. 1941.
19. Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Bd. VI. 1936.
20. Pintacuda M. Interpretazioni musicali sul teatro di Aristofane. Palermo. 1982.
21. Rau P. Paratragōdia: Untersuchungen einer komischen Form des Aristophanes. Zetemata 45. Munich. 1967.
22. Rocconi E. Parodia e pastiche musicali in Aristofane. Diafonie: esercizi sul comico: atti del seminario di studi. / Ed. A. Camerotto. Venezia. 2006. Padova. 2007. 99–110.
23. Rogers B. B. The birds of Aristophanes: acted at Athens at the great Dionysia B. C. 414. London. 1906.
24. Romer F. When is a Bird not a Bird? TAPA. Vol. 113. 1983. 135-142.
25. Roos E. Die tragische Orchestik im Zerrbild der altattischen Komödie. Lund. 1951.
26. Russo C. F. Aristofane, autore di teatro. Florence. 1962.
27. Russo C. F. Aristophanes an Author for the Stage // Engl. transl. K. Wren. London – New York. 1994.
28. Schlesinger A.C. Identification of Parodies in Aristophanes. AJP. Vol. 58. 1937. 294-305.
29. Schönewolf. H. Der jungattische Dithyrambos: Wesen, Wirkung, Gegenwirkung. Gießen. 1938.

30. Sofaer D. The Places of Song in Aristophanes' Birds. Birds' Ideal Music between Tradition and Utopia. Harvard. Доступно по ссылке: <http://chs.harvard.edu/CHS/article/display/6289>.
31. Vaio J. Aristophanes' Wasps. The Relevance of the Final Scenes. GRBS. Vol. 12. 1971. 335–351.
32. Webster T.B.L. The Greek Chorus. London. 1970.
33. Zimmermann B. Comedy's Criticism of Music. N. W. Slater, B. Zimmermann (hrsg.), DRAMA. Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption. Bd. 2. Intertextualität in der griechisch-römischen Komödie. Stuttgart. 1993. 39-50.
34. Zimmermann B. Der Tanz in der aristophanischen Komödie. Primeras jornadas internacionales de teatro griego. Valencia. 1995. P. 121–132.
35. Zimmermann B. Parodia metrica nelle Rane di Aristofane. Studi Italiani di Filologia Classica. Vol. 81. 1988. 35–47.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Aeschylus Vol. 1–2 / ed. W. S. Herbert. Cambridge. Mass., London. 1926.
2. Aristophanes Comoediae Vol. 1 / ed. F.W. Hall, W.M. Geldart. Clarendon Press. Oxford. 1907.
3. Aristophanes Comoediae. Vol. 2 / ed. F.W Hall, W.M. Geldart. Clarendon Press. Oxford. 1907.
4. Aristophanes Lysistrata / ed. J. Henderson Oxford. 1991.
5. Aristophanes Wasps/ Ed. with Introd. and Comment. D. M. MacDowell. Oxford. 1988.
6. Aristophanes: Clouds / ed. with transl., notes A. H. Sommerstein. Warminster. 1998.
7. Aristophanes: Frogs / ed. with transl., notes A. H. Sommerstein. Warminster. 1996.

8. Aristophanes: *Frogs* / ed. with transl., notes A. H. Sommerstein. Warminster. 1996.
9. Aristophanes: *Wasps* / ed. Z. P. Biles, S. D. Olson. Oxford University Press. 2015.
10. Aristophanes: *Wasps. The Comedies of Aristophanes. Vol. 6* / ed. with transl. and notes A. H. Sommerstein. Warminster. 1987.
11. Aristophanis *Vespae: cum prolegomenis et commentariis* / ed. J. F. van Leeuwen. Lugduni Batavorum. 1893.
12. Aristotle. *Ars Poetica* / ed. R. Kassel. Oxford. Clarendon Press. 1966.
13. Aristotle. *Ars Rhetorica* / ed. W. D. Ross. Oxford. 1959.
14. Athenaeus. *The Deipnosophists* / C.B. Gulick. Harvard University Press. London. 1927.
15. *Comicorum atticorum fragmenta Vol. I.* / ed. T. Kock. Teubner. 1880.
16. Diogenes Laertius. *Lives of Eminent Philosophers. Vol. I* / ed. Hicks R. D. Cambridge. 1925.
17. *Dionysii Halicarnasei Quae Exstant, Volumen Sextum* / ed. L. Radermacher Teubner. Leipzig. 1904.
18. *Euripidis Fabulae. Vol. 3.* / ed. G. Murray. Oxford. Clarendon Press. 1913.
19. *Fragmenta comicorum graecorum Vol. III.* / ed. A. Mineke. Berlin. 1839.
20. Hephaestion. *Enchiridion. Vol. I* / ed. T. Gaisford. Toronto. 1855.
21. Homer. *The Odyssey* / ed. A. T. Murray. Cambridge. Harvard University Press. London. 1919.
22. Pausanias. *Pausaniae Graeciae Descriptio Vol. III. Libri IX-X.* / ed. M. H. Rocha-Pereira. Leipzig, Teubner. 1989.
23. Plutarch *Lives: In eleven volumes, Vol. I* / ed. with transl. B. Perrin. Harvard University Press. Cambridge. London. 1993.
24. Plutarch *Lives: In eleven volumes, Vol. II* / ed. with transl. B. Perrin. Harvard University Press. Cambridge. London. 1985.
25. *Poetae Comici Graeci. Vol. IV* / ed. R. Kassel, C. Austin. Berlin. 1998.
26. *Poetae lyrici Graeci. Vol. I* / ed. T. Bergk. Leipzig. Teubner. 1878.

27. Pollucis Onomasticon. Vol. 1/ ed. Bethe E. Stuttgart. Leipzig. Teubner. 1998.
28. Pseudo-Plutarch. De musica / ed. G. N. Bernardakis. Leipzig. Teubner. 1895.
29. Scholia Aristophanica: being such comments adscript to the text of Aristophanes as have been preserved in the Codex Ravennas. Vol. II. / ed. W. G. Rutherford. London, New-York. 1896.
30. Scholia Graeca in Aristophanis Comoedias. Vol. I / ed. W. Dindorf. Leipzig. 1822.
31. Scholia in Aristophanem, Pars I. Prolegomena De Comoedia Scholia in Acharnenses, Equites, Nubes. Fasc. III 2 continens Scholia recentiora in Nubes / ed. W. J. W. Koster. 1974.
32. Sophocles. Vol. 2: Ajax. Electra. Trachiniae. Philoctetes / ed. F. Storr. The Loeb classical library. London. New York. 1913.
33. Suidas Lexicon / ed. E. Becker. Berlin. 1854.
34. The scholia on the Aves of Aristophanes, with an introduction on the origin, development, transmission, and extant sources of the old Greek commentary on his comedies / ed. White J. W. Boston. London. 1914.
35. The Wasps of Aristophanes / ed. W. J. M. Starkie. London. 1897.
36. Theocritus. Idylls / ed. R. J. Cholmeley. London. 1901.
37. Three comedies: The birds; The clouds, The wasps. / ed. W. Arrowsmith. University of Michigan Press. 1969.
38. Tragicorum graecorum fragmenta / ed. A. Nauck. Teubner. Leipzig. 1889.
39. Tragicorum Graecorum fragmenta Vol. I / ed. B. Shnell. Vandenhoeck & Ruprecht. 1986.
40. Xenophon. Xenophontis opera omnia. Vol. 2. Oxford. Clarendon Press. 1921 (repr. 1971).
41. Xenophontis Opera omnia Vol. 2. 2nd ed. / ed. E. C. Marchant. Oxford. 1921.
42. Xenophontis opera omnia. Vol. 3 / ed. E. C. Marchant. Oxford. 1904.